



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

Memorias privadas de un hijo de la dictadura: la escritura de Alejandro Zambra

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureando
Giuseppe Calì
n° matr.1155657 / LMLLA

Anno Accademico 2018 / 2019

ÍNDICE

<i>Resumen en italiano</i>	5
INTRODUCCIÓN	13
1. FORMAS DE NARRAR EN LA “POST”	21
1.1 La literatura de los padres. Discursos generacionales	21
1.2 Formas de narrar la herencia. Los Hijos de la dictadura	26
1.3 Entre yo y yo: reiteraciones esquizofrénicas del metasujeto en la obra de Alejandro Zambra	31
2. ESPEJISMOS DE INTIMIDAD: HACIA UNA UTOPIA DEGRADADA ..	35
2.1 Entre lo público y lo privado	35
2.2 Construcción heterotópica del espacio de la intimidad	38
2.2.1 El oasis de la casa: entre ilusión y claustrofobia	40
2.2.2 Habitar la mentira	47
2.3: Fetiches y simulacros de intimidad	54
3. EN EL NOMBRE DEL PADRE	67
3.1 Narrar desde la penumbra: el desfile de los personajes secundarios	67
3.2 El <i>récit de filiation</i> chileno	72
3.3 El caso de <i>Formas de volver a casa</i>	78
3.4 Dos relatos infantiles de la “privación”: alegorías del Padre País en <i>Mis documentos</i>	88
3.4.1 Niños sin nombre: sobre “Instituto nacional”	88
3.4.2 Privación doméstica en “Hacer memoria”	94
Bibliografía	101

Resumen en italiano

La tesi *Memorias privadas de un hijo de la dictadura: la escritura de Alejandro Zambra* ha come oggetto di studio la narrativa di una delle voci più rilevanti dell'attuale panorama letterario cileno: Alejandro Zambra. L'elaborato presenta un'analisi della peculiare forma di rappresentazione dell'esperienza dittatoriale vissuta dall'autore in età infantile, realizzata a partire dall'esperienza individuale, privata. Abbiamo cercato, nello specifico, di esaminare come tale tipologia di trasmissione conceda alla letteratura del cileno la facoltà di “ri-significare”, ne faccia, in altre parole, uno strumento mediante il quale “elaborare”, soggettivamente, il passato dittatoriale.

Nel primo capitolo abbiamo inizialmente realizzato una concisa contestualizzazione riguardante l'insediamento politico di Pinochet, a partire dalla quale è stato possibile intraprendere un discorso generazionale inerente alla produzione letteraria post-1973 ed alcune delle caratteristiche che la contraddistinguono. A seguire, ci siamo occupati in maniera specifica dello studio degli autori che vissero la parentesi totalitarista durante l'infanzia o l'adolescenza, “figli della dittatura” che crebbero e furono educati in pieno regime: tra questi, Andrea Maturana, Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Lina Meruane, Nona Fernández, Álvaro Bisama, Pablo Illanes e, naturalmente, Alejandro Zambra. Mediante la scrittura, essi acquisiscono la facoltà di accedere al passato, un diritto conquistato a “fare memoria”: l'esperienza traumatica viene traposta attraverso un'azione memoriale “mediata”, veicolata dall'immaginazione, qualificabile secondo la particolare tipologia di post-memoria che Marianne Hirsch, in *The generation of postmemory* (2012), attribuisce alla trasmissione di una “generazione 1.5” (a metà strada tra la prima e la seconda) che, pur essendone testimone diretta, vive il trauma da un punto di vista relativamente “protetto” o non cosciente. In questo senso, non appare casuale che il genere impiegato dalla maggior parte di questi scrittori sia quello dell'auto-finzione: l'espressione, teorizzata da Doubrovsky per definire una tipologia limite (auto)biografico-narrativa, fa infatti riferimento ad un'ambivalente affermazione dell'io narrante (uno fittizio ed uno autobiografico) che permette di presentare e riarticolare gli immaginari formativi dell'infanzia vissuta negli anni del regime. Nel sottocapitolo conclusivo abbiamo infine

eseguito una messa a fuoco esclusiva sull'autore: nel complesso, abbiamo potuto notare come questo tipo di scrittura si manifesti, nelle opere del cileno, tramite la produzione di una serie di riverberazioni che delineano il profilo di un apparente, stesso “io”, di vari personaggi che, dalla loro condizione presente, partecipano alla costruzione di un'identità frammentata. L'analisi di tale fenomeno è stata affrontata, nello specifico, servendosi del concetto di “scrittura schizofrenica” di Frederic Jameson: quest'ultima, nella proposta del critico, si configura a partire dalla concezione lacaniana di schizofrenia, non assunta chiaramente da un punto di vista di pertinenza clinica, ma come mero modello estetico.

Nel secondo capitolo, *ESPEJISMOS DE INTIMIDAD: HACIA UNA UTOPIA DEGRADADA*, abbiamo esaminato la narrativa zambriana ambientata nella cornice temporale della post-dittatura, attraverso lo studio dei romanzi *La vida privada de los árboles* e *Bonsái*, e di un racconto incluso nella raccolta *Mis documentos*. Nella prima sottosezione, intitolata *Entre lo público y lo privado*, abbiamo sottolineato come le pagine del cileno vengano abitate da protagonisti impigliati nella vita familiare, negli spazi ermetici dell'intimità e dell'auto-osservazione. Questa preminenza della rappresentazione della vita privata è accompagnata da un certo scetticismo nei confronti de *lo público*, una totale disillusione verso “l'utopia collettiva” —già di per sé alimentata dalla forte carica traumatica generata dalla dittatura— che trova un ulteriore incentivo nel contraddittorio iter di transizione alla democrazia. Intrapresa, di fatto, mediante un disegno elaborato in pieno regime, la riacquisizione democratica non viene inaugurata con una nuova costituzione, ma con una riattualizzazione di quella del 1980 ed un Pinochet che, impune, continua a mantenere legittimità e protagonismo politico fino alla sua morte. Alla luce di tali premesse, anche le speranze risvegliate dal tramonto della dittatura, si dissolvono nel vuoto di una percezione di immobilismo. Questo stesso sentimento si avverte nelle opere di Zambra, dal momento che, più che alla creazione di una comunità, i discorsi relativi alla realtà pubblica sembrano, di continuo, inclinarsi a rappresentare la difficoltà di immaginarne una: lo stesso spazio pubblico viene presentato come una vetrina allestita per esibire una profonda assenza di comunità, presente e passata, di una società compressa da esasperate spinte individualistiche. In questo modo, nei prodotti del nostro, ogni possibilità di sforzo utopico collettivo appare degradata, senza opzione alcuna, alla chiusura nella

carcere autoreferenziale del soggetto protagonista, contenuta negli spazi della *privacidad*, dell'intimità, della famiglia, subendo un trasloco dall'aria aperta della piazza al suolo di "microtopie" private.

A questo proposito, abbiamo potuto notare come, nel romanzo *La vida privada de los árboles* e nel racconto "Vida de familia", la possibilità della "casa" si converta in irrinunciabile occasione di "fissare" un'utopia declassata: che siano legati a desideri di protezione, conservazione o, semplicemente, egocentrici, i tentativi di creazione —o preservazione— di un nucleo familiare assumono, in modo quasi archetipico, l'aspetto di forme utopiche localizzate e confinate. Stabilendo un breve dialogo con la dialettica post-strutturalista delle eterotopie di Michel Foucault, nel successivo, abbiamo quindi esaminato i due casi concreti di utopie trasferite negli spazi domestici, presenti nelle opere appena menzionate: nel comune denominatore della casa, il primo testo mostra l'utopica volontà di creazione di uno spazio dell'intimità iper-controllato e protetto, perseguita dal protagonista mediante un'ossessiva disposizione pianificatrice; il secondo è invece caratterizzato da una condotta "performativa" assunta dal personaggio principale che, stabilita su una progressiva e consapevole menzogna, lo porta ad appropriarsi di una vita ed uno spazio altrui per la costruzione di un'utopia familiare.

Come proposto nell'ultima sezione del capitolo, *Fetiches y simulacros de intimidad*, nel romanzo *Bonsái* la cura di un piccolo bonsai si converte invece in una maniera alternativa di ritenere un'utopia domestica già svanita, e di dominarla. L'oggetto, in questo caso, assume una funzione "mediatrice" tra realtà e desiderio, che permette al protagonista di abbandonare la sua condizione presente ed abitare una sorta di perpetua realtà extra-temporale: si converte, in altre parole, in un ponte tra il vigente e l'ormai perduto. Attraverso un meccanismo di modellizzazione, di serializzazione, la chimera di un amore svanito, viene relegata allo statuto di una sorta di reliquia, rinchiusa ermeticamente tra i limiti del feticcio, più artificiale che naturale.

Il capitolo conclusivo dell'elaborato è stato infine destinato allo studio delle opere riguardanti la propria parentesi dittatoriale: prima di dedicarci in concreto all'analisi dei testi, ci siamo tuttavia soffermati sul complesso di filiazione che, in maniera speculare a molti autori della medesima generazione, caratterizza i personaggi degli stessi. Il continuo

sentimento di subordinazione che questi sembrano nutrire nei confronti della figura paterna è stato, in primis, ricollegato a ragioni di carattere autobiografico concernenti il proprio Zambra. La costante percezione di sé legata al ruolo di “personaggi secondari” è stata infatti associata alla maniera in cui l’autore assimila e recepisce il proprio ruolo all’interno dell’esperienza dittatoriale: se la generazione dei genitori risultò esserne protagonista, Zambra ed suoi coetanei la vissero da “voci in off”, da personaggi secondari, inconsapevoli e protetti; allo stesso modo i suoi personaggi più giovani presentano l’esperienza totalitarista come un racconto appartenente alla grande raccolta de *la literatura de los padres*, una storia —più che vissuta in prima persona— narrata dagli adulti. Nelle opere del cileno, la narrazione autobiografica (o meglio, auto-finzionale) dei vari protagonisti si fonde, così, con digressioni biografiche o storie sui rispettivi genitori, producendo una particolare tipologia narrativa ibrida, ascrivibile tra le fila di un nuovo sottogenere letterario che la critica Sarah Roos chiama *relato de filiación*. La trasmissione memoriale che ne risulta, è caratterizzata dalla presenza di quella che Aleida Assman denomina “memoria comunicativa”: con la presente definizione, la antropologa fa riferimento alla trasmissione di una sorta di “eredità” di ricordi familiari appartenenti a più giù generazioni che, mediante l’intercambio personale, permette la costruzione di una “comunità” di esperienze, memorie e storie, vissute o ascoltate. Includendo, quest’ultima, i ricordi di eventi traumatici vissuti da un’intera comunità, la macro-storia di un Paese viene “installata” nel discorso di una più soggettiva, di una micro-storia privata.

Nel romanzo *Formas de volver a casa*, questa dinamica viene, ad esempio, utilizzata al fine di proporre una riflessione sulla posizione politica neutrale —o addirittura omertosa— della classe media. Attraverso intimi ed apparentemente ingenui ricordi di infanzia, il narratore-protagonista propone infatti un vero e proprio racconto della neutralità e del silenzio durante il regime: la medesima attitudine si reitera anche nella parentesi futura della post-dittatura, in cui, la voce narrante ormai adulta assiste ad una totale incapacità di condanna esplicita, da parte dei propri cari, nei confronti del sistema politico di Pinochet.

L’analisi dei racconti “Instituto nacional” e “Hacer memoria”, ci ha infine permesso di trattare il tema della “privazione” sofferta dal corpo civile cileno durante il regime. Il

primo di questi ci ha infatti offerto una peculiare testimonianza delle politiche dittatoriali di delegittimazione, proposta attraverso i ricordi scolastici di un narratore senza nome che appaiono, ancora una volta, legati al vissuto del proprio Zambra. L'esperienza totalitarista vissuta da un'intera nazione viene, in questo caso, trasposta attraverso il micromondo di una scuola secondaria: le vicissitudini di una classe diventano così un espediente tramite il quale presentare le politiche di standardizzazione e omogeneizzazione civile condotte dalle istituzioni del tempo, e le relative conseguenze. Nel racconto "Hacer memoria" si assiste invece ad un transfert della ferita collettiva della dittatura alla sfera privata, realizzato attraverso una scomoda allegorizzazione di carattere domestico. Il microspazio della casa, abitualmente associato all'idea di protezione ed affetto, si converte, nel testo in questione, in un vero e proprio luogo di privazione, allegorizzando le dinamiche di potere che caratterizzano il macro-spazio collettivo: il triste vissuto di una donna, segnato da ripetute violenze sessuali familiari diventa, pertanto, l'allegorico ritratto della violazione perpetrata dalla dittatura militare e della conseguente ferita traumatica. Le descrizioni dell'autore non dipingono la sola crudeltà del colpevole, ma tendono ad evidenziare anche una certa ingenuità e passività della vittima nei confronti della violenza e della sua condanna. La scelta di un personaggio che, con remissività e rassegnazione, si abbandona ad un presente piegato dalla permanenza del trauma, appare infatti legata ad una volontà di insistere sulla necessità di uscire da un circolo di staticità. Mediante memorie private, Zambra ci mette, in definitiva, faccia a faccia con il sentimento di immobilismo vissuto dalla collettività di fronte ad una colpa che rimane irredenta o, in parte, non riconosciuta, al fantasma di un passato che, a causa di una reiterata posizione passiva e neutrale, e nonostante la raggiunta democrazia, continua a violentare perfino la memoria di una nazione.

Una vez me perdí. A los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté, pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos —seguían buscándome, desesperados, pero esa tarde pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no.

Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*.

INTRODUCCIÓN

Memorias privadas de un hijo de la dictadura: la escritura de Alejandro Zambra

Esta tesis presenta un estudio sobre la narrativa de una de las plumas más destacadas del panorama literario chileno actual: Alejandro Zambra. En términos más específicos, la investigación ha sido pensada como propuesta de análisis de la peculiar forma de transmisión del trauma colectivo de la dictadura —experimentado por el autor en edad infantil—, conducida a partir de la experiencia individual, privada. Hemos así constatado cómo, en su producción, el gesto literario pueda convertirse en un instrumento mediante el cual elaborar y “re-significar”, subjetivamente, tanto la propia experiencia dictatorial, como también su impacto en el marco presente de la “post” y de la democracia. Para llevar a cabo este proyecto, hemos recurrido a la entera obra¹ del autor y a las principales teorías críticas de la postmodernidad literaria.

El trágico punto de partida de este trabajo ha sido, por supuesto, el golpe del 11 septiembre de 1973 y el establecimiento del régimen de Augusto Pinochet. A partir de un breve *excursus* histórico, hemos podido emprender un primer discurso sobre la producción literaria chilena post-1973, para luego llegar a tratar en concreto la “generación” en la que la crítica incluye al mismo Zambra: la de los “Hijos de la dictadura”². Estos escritores comparten el hecho de haber vivido el paréntesis totalitarista en edad infantil y de no haberlo experimentado “de primera mano” o de forma consciente. Para abordar la transmisión memorial de estos últimos, hemos utilizado los conceptos de posmemoria y de autoficción, respectivamente proporcionados por Marianne Hirsch y Sergé Doubrovsky.

¹ La obra de Alejandro Zambra se compone de dos poemarios —*Bahía Inútil* (1998) y *Mudanza* (2006)—, tres novelas —*Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007), *Formas de volver a casa* (2011)—, del experimental *Facsimil* (2014), de dos libros de cuentos —*Mis documentos* (2014) y *Fantasia* (2016)— y de varios ensayos.

² Entre estos autores, los más afirmados son Andrea Maturana, Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Lina Meruane, Nona Fernández, Álvaro Bisama, Pablo Illanes y, naturalmente, Alejandro Zambra.

Antes acuñada en *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997) y, más adelante, teorizada en *The generation of postmemory* (2012) para calificar la transmisión generacional del holocausto, la primera de estas definiciones remite, en efecto, a una conexión entre la producción memorial de carácter póstumo —o, como en este caso, de una “generación 1.5” (a medio camino entre la primera y la segunda)— y el pasado, que se articula por medio de una acción “mediadora”: la reproducción de memorias heredadas se cumple mediante una operación recreativa mediada por el filtro de la imaginación. En tal sentido, no ha parecido casual el empleo del género autoficcional: la expresión acuñada por el francés para bautizar una tipología límite (auto)biográfico-narrativa, se refiere a una ambivalente afirmación del “yo” —uno ficticio y uno autobiográfico—, a un “pacto oximorónico” a través del cual, estos autores, proponen y rearticulan los imaginarios formativos de la infancia en dictadura. A este respecto, hemos notado cómo, en la obra del autor objeto de nuestro estudio, este tipo de escritura se manifiesta a través de la producción de diferentes “reverberaciones”, de varios personajes que participan a la construcción de una identidad fragmentada y que parecen dibujar el perfil de un aparente, “prismático”, mismo “yo”. El propio Zambra, en la contraportada de su poemario *Mudanza* destaca, al respecto, lo siguiente:

A fines de 2003, cuando publiqué este libro, quería abandonarlo, quitármelo de encima. Pero seguí escribiéndolo, sigo escribiéndolo: cada vez que intento un poema resurge ese tono, con variaciones menores o mayores, pero siempre, para mí, discernible. También, en más de un sentido, las novelas que luego publiqué son réplicas, ecos o traducciones de algunas imágenes que aparecieron aquí por primera vez.³

El análisis de este fenómeno ha sido abordado sirviéndose del concepto de “escritura esquizofrénica” teorizado por Frederic Jameson: esta última se configura a partir de la concepción lacaniana de esquizofrenia, por supuesto, no adoptada desde un planteamiento de pertinencia clínica, sino únicamente como modelo estético. El relato del yo proporcionado por Zambra, en esta dirección, no se dispone a objetivarse en un intento

³ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mudanza*, Valencia: Arial Artes Gráficas SL.

unívoco o coherente, sino se manifiesta a través de esquizofrénicos “ecos”, en persistente conflicto con los escombros del pasado.

La segunda parte de nuestra investigación ha sido dedicada a la producción zambriana enmarcada en el cuadro de la post-dictadura y, en particular, al estudio de *La vida privada de los árboles*, “Vida de familia” (*Mis documentos*) y *Bonsái*. Aquí nos hemos enfrentados con unos protagonistas que, de manera casi arquetípica, se encaminan hacia la trascendencia de la realidad colectiva mediante intentos de absolutización de la vida privada, estableciendo perímetros ilusorios que habitan como fronteras de protección subjetiva. La preminencia de personajes encajados en la vida familiar, en los espacios herméticos de la intimidad y de la autobservación, ha resultado increíblemente significativa con respecto a nuestro estudio: como destacado por Macarena Areco, en efecto, “una manera de visualizar la ideología es a partir de la literatura; más específicamente, a través de ciertas figuras que se repiten de manera insistente en las obras ficcionales en un territorio y en un periodo” (Areco, 2017: 10). Esta “insistencia” nos ha, por tanto, permitido establecer “una relación metafórica con lo que piensan los sujetos respecto a las condiciones de su existencia” (11) y, por eso, proporcionar una “herramienta” desde la cual, en cierto sentido, poder desprender formas y medidas en las que una sociedad recibe y concibe los acontecimientos —incluso los más traumáticos— de su historia, y se adapta a éstos:

El escritor imagina lo que imagina la imaginación social que construyen los individuos de su sociedad; a veces expresando las figuras hegemónicas, a veces dando cuenta de las fisuras o incluso oponiéndoseles; pero siempre, al poner en exhibición esas imágenes, las ubica como formas visibles, sujetas a la crítica.⁴

En esta dirección, la extrema prioridad otorgada a la representación de la vida privada nos ha llevado a hacer hincapié en la presencia de cierto escepticismo con respecto a “lo público”, de una total decepción hacia la “utopía colectiva”. Desde este punto de vista,

⁴ ARECO, Macarena. ACUARIOS Y FANTASMAS. Imaginarios de espacio y de sujeto en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente. Santiago: Ceibo Ediciones, 2017, p. 14

la contradictoria transición del régimen totalitarista a la democracia y su recepción han resultado ser efectivamente explicativas: emprendida bajo un diseño elaborado durante la propia dictadura, después de una acción plebiscitaria cuya última palabra fue la de la junta militar, la readquisición democrática no es inaugurada con una nueva constitución, sino con una reactualización de la de 1980, que sigue otorgando a las milicias y al mismo Pinochet legitimidad y protagonismo en la política chilena. A la luz de tales premisas, las esperanzas despertadas por el ocaso de la dictadura parecen disolverse bajo una percepción de inmovilismo, convirtiéndose, en breve, en una desilusión que se ve aún más alimentada tras la muerte prácticamente impune de Pinochet. Este mismo sentimiento se ha percibido en la obra de Zambra, ya que, más que a la creación de una comunidad, los discursos relativos a la realidad pública han parecido inclinarse a representar la dificultad de imaginar verdaderamente una. En particular, hemos podido constatar cómo, en sus páginas, cada posibilidad de esfuerzo utópico colectivo se vea degradada a la clausura en la cárcel autorreferencial del sujeto protagonista, contenida en los espacios de la privacidad, destinada pues a una mudanza del aire libre de la “plaza” al suelo de microtopías privadas, íntimas y familiares.

Habida cuenta de lo anterior, hemos así insistido sobre el hecho de que, en la novela *La vida privada de los árboles* y en el cuento “Vida de familia”, la posibilidad de la casa se convierta en irrenunciable oportunidad de afincar una utopía desclasada: que fuesen atados a un afán de protección o, simplemente, egocéntricos, los intentos de creación (o preservación) de un núcleo familiar han asumido, en estas obras, los rasgos de formas utópicas localizadas y confinadas. En el denominador común del *locus* doméstico, el primero de estos textos nos ha mostrado una utópica voluntad de creación de un espacio de la intimidad hiper-controlado y protegido, alimentada por una obsesiva disposición planificadora por parte del personaje principal; en el segundo, nos hemos en cambio encontrado ante un protagonista que, mediante una conducta “performativa” establecida sobre una progresiva mentira, llega a emplear la vida y un espacio que no le pertenecen para la construcción de una utopía familiar. En los respectivos epílogos se ha, así, asistido a una forma de fracaso parecida, autoinfligida a través de la radicalización compulsiva y autista —y consecuente degeneración— de deseos e ilusiones. Asimismo, la novela *Bonsái*

nos ha propuesto el paradigmático caso de un personaje que convierte el cuidado de un pequeño bonsái en una manera alternativa de retener una utopía doméstica ya desvanecida, y de dominarla. El objeto, en este caso, resulta asumir una función, para así decirlo, “transicional” entre realidad y deseo, que permite al protagonista abandonar la mera condición presente para habitar una forma de perpetua realidad extra temporal: se convierte, en otras palabras, en una forma de umbral entre lo vigente y lo ya perdido. Mediante un obsesivo afán de modelización —o hasta serialización— la quimera de recuperar, o más bien retener, un amor perdido se ve, por ende, relegada y encerrada herméticamente entre los límites de un mero fetiche.

En tercer y último término, nos hemos dedicado al estudio de los productos literarios del autor relativos al paréntesis de la dictadura y, por consiguiente, a su infancia. Antes de enfocarnos concretamente en el análisis de los textos, hemos reflexionado sobre el complejo de filiación que caracteriza, en su conjunto, a los personajes de estas obras, tratando de entender en qué medida éste resulte influir en la transmisión memorial del chileno. El perpetuo sentimiento de subordinación que los protagonistas sufren, sobre todo, con respecto a la figura paterna ha sido, ante todo, asociado a una forma de “trasvase” de ciertos rasgos autobiográficos del autor a sus personajes. La continua percepción de sí, que estos últimos vinculan al papel de “personajes secundarios”, ha resultado en efecto relacionada a la manera en que el mismo autor asimila y concibe su papel —y el de sus coetáneos— en el pasado dictatorial: si “los padres” fueron protagonistas de la dictadura, el autor —al igual que otros pertenecientes a su generación— desempeñó el rol de “voz en off”, justamente, de personaje secundario y “protegido” de la historia. De la misma forma, sus protagonistas nos señalan de forma consciente el hecho de “no protagonizar” sus propias historias y novelas. Asimismo, el propio contexto del régimen está presentado, por los más jóvenes de éstos, como un “cuento” perteneciente al gran compendio de “la literatura de los padres”, una historia —más que vivida en primera persona— relatada por los adultos. Esta condición de “desconocimiento” y “dependencia”, sin embargo, no resulta recibida pasivamente, sino se convierte en verdadero medio para reflexionar sobre la experiencia pasada. A este respecto, en el artículo titulado “La literatura de los hijos” (*No leer*, 2018) el mismo Zambra afirma:

¿Qué se hace con los libros escritos por el padre?

¿Solamente leerlos y aceptarlos? La mera existencia de esas novelas es un llamado a escribir la historia propia; el padre ha vivido de forma numerosa, se ha multiplicado en narradores y en personajes, ha compartido las experiencias que los demás guardaron bajo llave, ha cubierto la intimidad con insuficientes manos de pintura. Es necesario leer esos libros y también es necesario dejar de leerlos. Olvidarlos o llenarlos de notas en los márgenes. Corregirlos, sobre todo: corregirlos con amor y distancia.⁵

A lo largo de nuestra investigación, hemos de hecho notado que, si bien enmarcada en una narración de carácter autobiográfico (o mejor, autoficcional), la transmisión de las memorias relativas al periodo de la dictadura no se limita a una recopilación de eventos, a la mera enunciación de acontecimientos vividos durante la infancia, sino también se funde con digresiones biográficas sobre los padres. Para abordar la cuestión y clasificar, de alguna manera, esta tipología narrativa, hemos recurrido a la categoría del “relato de filiación”, teorizada por Sarah Roos a partir de la aplicación al mundo literario chileno de del *récit de filiation* de Dominique Viart. En términos generales, lo que nos ha interesado en mayor medida con respecto a este subgénero, ha sido la presencia de la que Aleida Assmann denomina “memoria comunicativa”: con esta denominación nos referimos a la transmisión de una “herencia” —de recuerdos familiares de más generaciones— que, a través del intercambio personal constituye una “comunidad de experiencias, recuerdos y relatos” (Roos, 2013: 338) vividos o escuchados. Este concepto ha resultado extremadamente relevante para llegar a nuestro punto: teniendo en cuenta el hecho de que el mecanismo de transmisión de esta “herencia” incluya también las memorias traumáticas vividas por una comunidad entera, hemos podido subrayar cómo, en estos relatos, la historia universal del país quede instalada en el discurso de una más subjetiva e íntima. El hecho de nominar los acontecimientos desde otro punto de vista, desde uno “minoritario”, microhistórico, no ha parecido sin embargo dirigido a contradecir de manera radical el discurso histórico dominante, sino a problematizar, poner en entredicho, las lógicas y las dinámicas de su reconstrucción. La propia elección de una transmisión desde la perspectiva y el espacio

⁵ ZAMBRA, Alejandro (2018): *No leer*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 268.

simbólico infantil ha resultado en efecto estrictamente relacionada a la posibilidad de aprovechar de una supuesta condición de “vulnerabilidad” para convertirla, como destacado por la escritora Andrea Jeftanovic, “en estrategia literaria que permita construir discursos político-sociales y poéticas escriturales” (Jeftanovic, 2011: 13). Como en el caso de *Formas de volver a casa*, estas formas narrativas estructuradas a partir del punto de vista de un narrador niño resultan, a menudo, acompañadas por la voz de su correspondiente yo adulto: el empleo esta “artimaña” posibilita cuestionar, significar y dar forma a las experiencias — en apariencia, irrelevantes— presentadas por el primero. En el texto recién mencionado, por ejemplo, esta dinámica ha sido utilizada para tratar el tema de la dictadura de forma crítica, proponiendo, en términos concretos, una reflexión sobre la afiliación política de la clase media. La narración del chileno nos ha propuesto, en efecto, una forma de violencia más ambigua y sutil de la meramente represiva y autoritaria, vinculada a lo “neutral” y al silencio de su clase de pertenencia. En sus descripciones, ésta no solo resulta interesar el periodo del régimen, sino también se reitera en el de la posdictadura, traducándose en incapacidad de producir alguna forma de condena explícita frente a la dictadura.

La transmisión del trauma dictatorial desde el estadio infantil se ha luego manifestado, en diferentes medidas, también en el libro de cuentos *Mis documentos*. En particular, en la colección hemos podido encontrar otras dos historias privadas de infancia —“Instituto nacional” y “Hacer memoria”—, que nos han permitido abordar el tema de la “privación” sufrida bajo la dictadura de Pinochet. El primero de estos cuentos, nos ha ofrecido un peculiar testimonio de las políticas dictatoriales de deslegitimación, construido alrededor de los recuerdos escolares de un narrador sin nombre que ha parecido, una vez más, acudir al recorrido vital del propio autor. De acuerdo con el discurso previamente desarrollado, y de forma casi Orwelliana, el texto de Zambra nos ha permitido entrar en las entrañas de la experiencia totalitarista vivida por el país y por el protagonista a través del micromundo del Instituto: desde las clases de una secundaria, se han podido ilustrar diferentes facetas de la política de extrema estandarización y homogenización civil llevada a cabo por la institución estatal del periodo, y de sus consecuentes efectos.

El último caso en análisis con respecto a esta tipología de productos de transmisión “filiativa” ha sido, por fin, el de “Hacer memoria”: en el relato, hemos asistido a un transfer

de la herida colectiva de la dictadura a la esfera familiar, establecido sobre una incómoda alegorización que tiene lugar bajo el techo del hogar doméstico. El microespacio de la casa, habitualmente asociado a la idea de protección y afectos, se ha convertido aquí en un verdadero lugar de privación, alegorizando las dinámicas de poder que caracterizan el macroespacio colectivo: desde el triste recorrido infantil de una mujer —marcado por una serie de violaciones por parte del hermanastro y del padre—, hemos en efecto podido proporcionar un retrato de la violencia y del abuso perpetrados por la dictadura militar, como también de la herida traumática resultante. En esta ocasión, además, se ha podido notar cómo las descripciones del autor no pretendan hacer hincapié solamente en la crueldad y culpa del victimario, sino también en cierta ingenuidad y pasividad de la víctima frente a la violencia misma, y a su condena. La elección de un personaje que, pese a tener alternativas, se entrega con amarga rendición a un presente marcado por la persistencia del trauma, ha podido leerse, en esta dirección, como una manera más de insistir sobre la necesidad de salir de lo estático, como una forma más de manifestar, por medio de una historia privada, el sentimiento de inmovilidad vivido por la colectividad frente al arrastre de una culpa que sigue sin redimir.

1. FORMAS DE NARRAR EN LA “POST”

1.1 La literatura de los padres. Discursos generacionales

*Piensas: la introducción es el padre,
el desarrollo el hijo y la conclusión el
espíritu santo.*

Alejandro Zambra, *Facsímil*.

Sin pasado, no hay memoria. Y sin memoria de lo que es pasado, tampoco puede haberse aquello que entendemos como presente. Por eso, para hablar de hijos, se termina siempre hablando de padres. Y así es, por supuesto, también en literatura. Pero, antes de empezar, contextualicemos un poco.

Es el 11 septiembre de 1973 y estamos en Santiago de Chile. El general Augusto José Ramón Pinochet Ugarte, supuestamente apoyado por el gobierno de Estados Unidos, bombardea el Palacio de la Moneda, donde se había refugiado el entonces presidente Salvador Allende, y encabeza una acción militar que se traducirá en un Golpe de Estado y un subsiguiente régimen dictatorial (que se mantendrá hasta el 11 de marzo de 1990). El impacto de la dictadura genera una violentísima disminución de la producción literaria nacional, y la escritura, salvo la oficial (administrada o vehiculada por el gobierno), llega a convertirse en acción literalmente clandestina. Así, los escritores que habían empezado su actividad bajo la gestión socialista de Allende se ven brutalmente repartidos entre el “insilio”⁶ —aquellos que permanecen en Chile— y el exilio —cuya escritura es de fuerte carácter testimonial—. A partir de aquí, la crítica literaria intenta proporcionar criterios de clasificación homogeneizadores y esquemas de periodización generacional para catalogar la producción post 1973; las propuestas son muchas y, a veces, diferentes, ya que artificiosa

⁶ ROJO, Grinor (1988): *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*, Santiago: Pehuén.

resulta cualquier forma de encasillamiento coherente: *Nueva narrativa chilena* (1997) de Carlos Olivárez, *Novela chilena, Nuevas generaciones* (1997) de Rodrigo Cánovas, *Narrativa chilena después del golpe* (1978) de Antonio Skármeta, *Literatura chilena de fines del siglo XX* (2002) de Maximino Fernández, *Memorias de un nuevo siglo* (2009) de Rubí Carreño, constituyen algunos de los títulos principales entre éstas.

Ahora, por supuesto, la presencia de una multiplicidad de alternativas puede implicar ciertos costos a la hora de abordar una investigación —confusión electiva entre uno u otro modelo, por ejemplo— pero, por otro lado, proporcionar a la vez un instrumento de legitimación argumentativa, si tenemos en cuenta el pluralismo temático y todo lo que el estudio de éste conlleva. Porque si hay un elemento calificable como carácter de pertinencia cuando nos referimos a los productos literarios chilenos post 1973, excluyendo obviamente el mero marco temporal, esto es, sin duda, la evidente heterogeneidad de sus metadiscursos. Por dicho motivo, resultaría en cierto modo limitante considerar o asumir, de forma determinista, el sistema generacional de una sola y específica propuesta entre las mencionadas antes.

A este respecto, parafraseando de forma saussuriana la filosofía postmoderna de Jean-François Lyotard, se podrá entonces seguir, señalando como el significante de la postura planteada justo antes conduzca a un significado que remite al “desplazamiento de la idea de la razón”⁷:

El principio de un metalenguaje universal es reemplazado por el de la pluralidad de sistemas formales y axiomáticos capaces de argumentar enunciados denotativos, esos sistemas que están descritos en un metalenguaje universal, pero no consistente. Lo que pasaba por paradoja, o incluso por paralogismo, en el saber de la ciencia clásica y moderna, puede encontrar en uno de esos sistemas una fuerza de convicción nueva y obtener el asentimiento de la comunidad de expertos.⁸

⁷ Aquí se hace referencia a la idea lyotardiana de razón (razón instrumental), es decir una razón pragmática y técnica que persigue, de forma mecánica, fines inmediatos (materiales), hija de una postura tecnócrata y moderna.

⁸ LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., pp. 36.

Así, lejos de atribuir clasificaciones deterministas —en busca de “vías de salida de la crisis, siendo la crisis la del determinismo” (Lyotard, 1987: 44)—, iremos a armar nuestro modelo generacional por medio de un juego, declaradamente postmoderno, de yuxtaposiciones o, incluso, oposiciones:

Al oponerle aquí algunos ejemplos relevantes, se trata de facilitar la discusión final de la legitimación. Se trata, en suma, de mostrar con algunos elementos que la pragmática del saber científico postmoderno tiene, en sí misma, poca afinidad con la búsqueda de la performatividad.⁹

La expansión de la ciencia no se hace por medio del positivismo de la eficiencia. Es lo contrario: trabajar con la prueba es buscar e «inventar» el contraejemplo, es decir, lo ininteligible; trabajar con la argumentación, es buscar la «paradoja» y legitimarla con nuevas reglas del juego de razonamiento.¹⁰

El punto de partida será el paradigma generacional de la contemporaneidad literaria chilena teorizado por el crítico Cedomil Goic en *Historia de la novela hispanoamericana* (1988), construido por seis generaciones: la de 1927 (escritores nacidos entre 1890 y 1904), la de 1942 (la de los nacidos entre 1905 y 1919), la de 1957 (1920-1934), la del 72 (1935-1949), la del 87 (1950-1964) y, por último, la generación del 92 (1965-1979). Naturalmente, al considerar la finalidad de nuestro enfoque, iremos a tener en cuenta solo las últimas dos, entre las cuales, la primera será objeto de estudio en este mismo apartado, y la segunda, acto seguido.

Entonces, siguiendo el sistema de Goic, escritores como Diego Muñoz Valenzuela, Roberto Ampuero, Pablo Azócar, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra, Ramón Díaz Eterovic, Carlos Franz, Pedro Lemebel, Reinaldo Marchant, Hernán Rivera Letelier, Alejandra Rojas, Alberto Fuguet, Marcela Serrano y Pía Barros, u otros más que empezaron su actividad afuera de las fronteras nacionales —entre los que el más destacado es Roberto Bolaño— pertenecerían a la generación del 87.

⁹ Ante la caída de la razón moderna (deslegitimación), se opone la legitimación por performatividad (lo que sirve a un fin útil).

¹⁰ LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., pp. 44.

A continuación, añadiendo el estudio de Rodrigo Cánovas en *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos* (1997), podremos incluir en esta pandilla de autores también las plumas de José Leandro Urbina, Diamela Eltit, Darío Oses, Luis Sepúlveda, Jaime Hales Dib y Eugenio Mímica. El crítico, de hecho, propone una periodización con base goiciana, aunque, sin embargo, con algunos ajustes: a la generación del 87 de Goic incorpora también los nacidos alrededor de los años 48 o 49 y excluye —elección, muy probablemente, de naturaleza temática— a algunos autores del exilio, entre los cuales, Roberto Bolaño.

El análisis de Cánovas, fundada en el examen de un corpus compuesto por una centena de obras narrativas, establece el sistema generacional por medio de una identificación de patrones temáticos recurrentes: a la generación antes citada —alrededor de la cual gravita gran parte de su estudio— otorga el de la orfandad. “Aparece en escena, primero, una legión de niños abandonados” —afirma— “niños envejecidos tempranamente, jóvenes sin ilusiones, chivos expiatorios de otras gentes, de otros sueños” (Cánovas, 1997: 21). En dicho paradigma —añade el mismo— “es como si el sujeto se hubiera vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia activada por un acontecimiento histórico, el de 1973. La categoría de la orfandad es expuesta en un árbol genealógico, donde los componentes —padre, madre, hijo— reproducen desde su lugar simbólico particular, un sentimiento de absoluta precariedad, por el cual se deconstruye el paisaje nacional” (Cánovas, 1997: 21). En particular, el crítico destaca como el resentimiento se encausa hacia la voz del Padre (el abandono, la derrota, la utopía derrumbada, la traición afectiva) y se afirma, de forma paradigmática, “asumiendo una voz colectiva”: la de estos autores “es una gesta relatada desde el resentimiento y la nostalgia hacia la figura del Padre, y desde el rencor hacia los falsos ídolos que la sustituyeron” (Cánovas, 1997: 22).

Por supuesto, al considerar la premisa previa y la heterogeneidad de dicho panorama, no iremos a centrarnos en formas imperativas de direccionalidad, y tendremos en cuenta sólo algunas interesantes consideraciones de la episteme que sustenta la teoría de Cánovas.

En primer lugar, resulta necesario subrayar como, en la investigación de este último, la condición de “orfandad” aparezca ligada a los sucesos de 1973 y se concrete en un

tiempo (una forma de presente perpetuo, sin antecedentes ni consecuentes) y en un espacio “colmado por la carencia”. Por lo tanto, la proyección del eclipse del sujeto será de entenderse “como un procedimiento de desafiliación de aquellos sistemas (síquicos y de creencias) que enmascaran la condición radical de precariedad de los seres humanos” (Cánovas, 1997: 25). Esta novelística resulta ser “una mirada ética sobre la otredad, que está sostenida por un sentimiento escéptico de la existencia y, simultáneamente, por el ímpetu trascendental de recuperar una mirada prístina sobre la vida y el sujeto histórico que la anima” (Cánovas, 1997: 25).

La búsqueda del sentido de la existencia resultará, entonces, un viaje utópico (efectivo o afectivo), una *recherche du temps (y espace) perdu* —o, más bien, otra vez, utópico— y la memoria se construirá de un modo fragmentario: “como si se recogieran restos de una imagen quebrada o ya olvidada, sin lograrse rescatar el todo” (Cánovas, 1997: 24). Asimismo, otra búsqueda, la de la estabilidad afectiva, encajada entre la vacuidad de un presente hostil, la nostalgia de un pasado y la imposibilidad de un futuro próximo, se irá dibujando como perpetua disposición a —o mejor, afán de— poner parches:

Si los niños abandonados viven un presente sin futuro, estableciendo quiebres en la continuidad afectiva de un tiempo histórico, sus supuestos progenitores —definidos “veteranos de guerra”— viven vueltos hacia el pasado (previo a 1973), tratando de regenerar el tejido continuo de un proceso afectivo.¹¹

¹¹ CÁNOVAS, Rodrigo (1997): “La novela de la orfandad”, en Olivárez, Carlos (coord.): *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago: LOM EDICIONES, pp. 24.

1.2 Formas de narrar la herencia. Los Hijos de la dictadura

*Bloquearán la cerradura por si acaso
alguien cambia de iniciales, alguien deja
nuestras fiestas y se olvida sus renglones,
es ahora cuando empieza finalmente
el desfile de esos rostros que no actuaron,
no dijeron ni sus líneas
ni dejaron sus abrigos en custodia
y es por eso que ahora invento
con sus rasgos otras pausas y otras
voces distendidas que comentan en
silencio que preguntan cuál entonces
es la idea (...).*

Alejandro Zambra, *Mudanza*.

Cuando el *modus operandi* de la inspiración paterna se perfila a través de una baliza direccional orientada hacia atrás, o se establece por medio de un modelo inquisitivo que pretenda llenar una forma de vacío epistemológico (metaforizado, en la propuesta de Cánovas, por el acto de búsqueda del padre), cuando el instrumento es el “discurso delirante de las utopías”, y el fin, “la posibilidad de forjar una nueva comunidad afectiva” (Cánovas, 1997: 26), ¿de qué forma va a perpetuarse su herencia?

Ante todo, resulta necesario establecer algunas premisas teóricas y, por supuesto, señalar quienes son los herederos.

En el apartado precedente, se ha hecho referencia inicial al sistema generacional acuñado por Cedomil Goic y, en particular, a las últimas dos agrupaciones etarias: si de la del 87 se ha ampliamente hablado ya, de aquí en adelante nos centraremos en la de 92, conocida también con el apelativo de “Hijos de la dictadura”. Estos últimos, todos nacidos entre 65 y 79, son escritores que no protagonizaron la dictadura, pero la vivieron, como vivieron repercusiones y luto postdictatorial: son “hijos” de esta, ya que vivieron infancia y/o adolescencia en pleno régimen, se formaron y fueron educados dentro de y por el mismo. Voces destacadas de esta incipiente escena literaria son Andrea Maturana,

Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Lina Meruane, Nona Fernández, Álvaro Bisama, Pablo Illanes y, sobre todo, el que irá a ser la piedra angular de esta investigación, es decir, Alejandro Zambra. Además, los antes citados irán a convivir a la vez, junto a las de 72 y 87, en el macrogrupo que Macarena Areco (2015), entre muchos, define “Narrativa Chilena de la postdictadura” (producción comprendida entre 1990 y la actualidad).

Dentro de este marco, ellos tienen que recortarse ávidamente un espacio, en el seno de un escenario que han heredado sin tener la posibilidad de actuar —si no como simple figurantes—, un espacio que le garantice protagonizar su propia forma de libertad, que le permita, por primera vez, rescatar el grito de su propia voz, voz que, al ser niños, nunca habían tenido derecho a tener:

A la vez que la literatura de los hijos trata sobre cómo lidiar en la postdictadura con una herencia conflictiva, la literatura como espacio y formato pertenece exclusivamente a los hijos, es de ellos, y los diferencia, a la vez, de los padres que articulan supuestamente la Historia. La literatura es una casa particular que permite acceder al pasado, es el espacio por derecho conquistado. Se supone que los niños de los 80 no podían hablar ni actuar políticamente porque justamente eran “demasiado niños”, pero sí pueden hablar, en el presente posdictatorial, en el espacio de la literatura y sí se puede recordar en y desde la infancia como perspectiva y contexto.¹²

Esta conquista espacial se determina bajo el recurso a la escritura, a través de la cual, dichos escritores adquieren la potestad de “acceder al pasado”, un derecho conquistado a “Hacer memoria”¹³. Sin embargo, cabe señalar que, ya que la experiencia traumática no fue vivida de primera mano o de forma consciente, la transposición de esta —la memoria— se realizará de manera mediada: en otras palabras, en la forma, más bien, de posmemoria. Esta definición —antes acuñada en *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997) y, más adelante, teorizada en *The generation of*

¹² FRANKEN OSORIO, María Angélica (2017): “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente”, *Revista Chilena de Literatura* Vol. 96 (2), pp. 205.

¹³ Referencia relativa al título del cuento “Hacer memoria”, perteneciente a *Mis Documentos* (A. Zambra, 2014).

postmemory (2012) por Marianne Hirsch para calificar la transmisión generacional del holocausto— remite, en efecto, a una conexión entre la producción memorial de carácter póstumo (en este caso, de una “generación 1.5”¹⁴) y el pasado, que se articula, como ya indicado, por medio de una acción mediadora: la reproducción de memorias heredadas se cumple mediante una operación recreativa vehiculada por la imaginación y la creatividad (Hirsch, 2012). Además, la transmisión del evento traumático no se proyecta de manera cristalizada, como hecho en sí, sino se configura como labor en devenir, o mejor, citando a Walter Benjamin (*Geschichtsphilosophische Thesen*, 1959), como un “proceso” (creativo).

Ahora bien, teniendo en cuenta los dos caracteres distintivos (imaginativo y procesal) de la escritura de la posmemoria, se podrá entender mejor también la razón del uso de lo que es el género empleado por la mayoría de estos escritores: la autoficción. En 1977 Sergé Doubrovsky introduce el neologismo para señalar la divergencia entre su obra *Fils* (1977) y la noción de autobiografía proporcionada por Philippe Lejeune en *Le Pacte autobiographique* (1975). El primero, al acuñar dicha expresión, formula la propuesta de una forma fronteriza, (auto)biográfico-narrativa, que se construye por medio de una contradictoria y ambivalente afirmación del “yo”: uno ficticio y uno autobiográfico. Por tanto, contrariamente a la autobiografía lejeuneana —que se configura bajo el establecimiento de un “pacto autobiográfico”¹⁵— la autoficción manifiesta abierta y declaradamente su intención paradójica a través de lo que Doubrovsky llama “pacto oximorónico”: “aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” (Alberca, 2005-2006: 115).

¹⁴ Marianne Hirsch atribuye esta denominación a una generación a medio camino entre la primera y la segunda. Si bien se hable de testigos directos, la transmisión de estos autores es incluida en la categoría postmemorial por el hecho de haber vivido el trauma sin participación, desde una perspectiva relativamente “protegida” o no consciente.

¹⁵ El “pacto autobiográfico” al que se refiere Philippe Lejeune impone un principio de correlación yuxtapositiva entre los conceptos de identidad y veracidad.

Por tanto, tal elección resulta ser muy explicativa a la hora de considerar la manera de legar la memoria de la herida traumática, ya que permite proporcionar una herramienta llave para diferenciar la transmisión de primera y segunda generación: así, si la narración de los “padres” —narración de su propia historia— se afirma por una disposición más descriptiva e informativa (diarios, memorias, autobiografías), la de los “Hijos” (y, por consiguiente, posmemórica), necesita del empuje de la imaginación y, moviéndose entre diferentes códigos genéricos, se objetiva en la producción autoficcional.

Dicho esto, será ahora posible volver a la pregunta planteada al comienzo.

Para empezar, y ante todo, sería preciso subrayar que, como destacado por María Angelica Franken Osorio en *Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente* (2017), los productos de esta nueva prole literaria “rearticulan y problematizan los imaginarios formativos y filiativos de su infancia en la década de los 80 [...], estableciendo nuevas lecturas y resignificaciones de ese periodo” (Franken Osorio, 2017: 190). Por tal razón, si de herencia se habla, “sería más bien de una cultural y construida, en conjunto, como un imaginario discursivo, como una serie de ideas-imágenes que aparecen a modo de pesadillas, ruidos, sueños, recuerdos, objetos y cuerpos” (Franken Osorio; 2017: 190). La transmisión literaria, de molde filiativo, se traduce, en definitiva, en entrega de reliquias metanarrativas, una dote hecha de escombros pasados que van reiterándose en la mediación posmemorial de la progenie, interfiriendo en el intento de construcción de la subjetividad de esta:

Los relatos de los hijos corresponden a fragmentos, pedazos, ideas-imágenes sociales y culturales mediadas del pasado que se expresan estéticamente en murmullos, ruidos, sueños y pesadillas, y que se articulan, con más o menos ilación y continuidad, en torno a los afectos de la culpa, la nostalgia y la incomodidad.¹⁶

En línea con esta consideración, el resultado final se ve por tanto constituido, por un conjunto de obras narrativas de carácter autorreflexivo, relatos, muchas veces de

¹⁶ FRANKEN OSORIO, María Angélica (2017): “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente”, *Revista Chilena de Literatura* Vol. 96 (2), pp. 189.

aprendizaje, protagonizados por un paradójico “yo” que, aprovechando las “barreras permeables entre lo real y lo ficticio” (Franken Osorio, 2017: 188), afirma su voluntad afiliativa y experimenta, íntimamente, a la vez, diferentes *Formas de volver a casa*¹⁷.

¹⁷ Referencia relativa al título de la novela *Formas de volver a casa* (Zambra, 2011).

1.3 Entre yo y yo: reiteraciones esquizofrénicas del metasujeto en la obra de Alejandro Zambra

En la parte final de la sección previa se ha hecho referencia a una conflictiva transposición literaria del “yo” —operada por los autores de la generación más reciente entre las mencionadas al comienzo— y aludido a un intento de construcción subjetiva, interferido, como visto, por la carga de un pasado traumático. Estas breves premisas, establecidas por medio de una dialéctica generacional, han sido concebidas como direccionamiento introductorio a una finalidad más particular, orientada, en términos específicos, al estudio de la producción de una de las plumas pertenecientes a este panorama literario: Alejandro Zambra.

Los asuntos de la subjetividad y de lo privado, como veremos con mayor profundidad más adelante, se proponen, en la obra del mismo, bajo múltiples formas y medidas, y de manera insistente, monopolizando sus páginas. La representación de estos, que se produzca por la voz de una primera persona autoficcional o de un paradigmático narrador, se manifiesta siempre mediante la acción de reverberaciones, de diferente nombre y apellido, que dibujan el perfil de un aparente, discordante, mismo yo: dicha proyección se escinde y, a la vez, se reestructura, en varios personajes que participan, desde su condición presente, a la construcción de una identidad fragmentada, a través de diapositivas sacadas del receptáculo de una memoria, igualmente, fragmentada.

Este aspecto en particular, desde una óptica postmodernista, resulta ser muy significativo, ya que en línea con lo afirmado por Jameson:

Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus protensiones¹⁸ y sus retenciones¹⁹ a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la

¹⁸ Tensión hacia el futuro.

¹⁹ Tensión hacia el pasado.

producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las «colecciones de fragmentos» y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio.²⁰

Así, las diversas narraciones —a veces, contiguas entre ellas, otras, contradictorias— tienen la oportunidad de coexistir en forma de microrrelatos de la misma, controvertida historia y, contemporáneamente, determinarse como asuntos independientes. De la misma forma, también los protagonistas establecen un vínculo de coparticipación en la representación de un única afirmación identitaria, aunque sin imperativo de congruencia: que se hable de Julián (*La vida privada de los arboles*), de Daniel (“Verdadero o falso”, *Mis documentos*), de Max (“Recuerdo de un computador personal”, *Mis documentos*), de Julio (*Bonsái*), de Rodrigo (“El hombre más chileno del mundo”, *Mis documentos*), de Martín (“Vida de familia”, *Mis documentos*), de Danilo (“Hacer memoria”, *Mis documentos*), de un niño sin nombre (*Formas de volver a casa* y “mis documentos”, de la homónima recopilación) —el mismo que, en “Instituto nacional” (*Mis documentos*), se vuelve un mero número— o de un adolescente en fase de aprendizaje (“Camilo”, *Mis documentos*), que se trate de un profesor, de un chileno o de un fumador (“Largas distancias”, “El hombre más chileno del mundo”, “Yo fumaba muy bien”, *Mis documentos*), de narrador o agente, ese personaje se convierte siempre en consciente reiteración del mismo metasujeto, con permiso a la variación.

A tal respecto, cabe señalar la posibilidad de calificar esta producción bajo la que, en su obra *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Frederic Jameson denomina “escritura esquizofrénica”: en la propuesta del crítico, esta peculiar forma de escritura se configura a través de una concepción lacaniana de la esquizofrenia, por supuesto, no adoptada desde un planteamiento de pertinencia clínica, sino únicamente como modelo estético.

Lejos de proporcionar una diagnostica de su sociedad y arte, Jameson asume pues esta teoría para plantear una idea de ruptura en la cadena significativa, estableciendo su

²⁰ JAMESON, Fredric (1995): *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, pp. 61.

postura bajo uno de los principios cardenales del estructuralismo saussureano: “el sentido no es una relación lineal entre significante y significado, entre la materialidad del lenguaje (una palabra o un nombre) y un concepto o un referente” (Jameson, 1995: 62).

Por esta razón, la concepción de “sentido” se presenta como relación, un vínculo que conecta un significante con otro:

Lo que solemos llamar el Significado —el sentido o el contenido conceptual de una enunciación— ha de considerarse ahora como un efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los Significantes entre sí.²¹

Si ocurre una ruptura en esta correlación, “si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes” —añade Jameson— “se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos” (1995: 64).

Tal como se podrá desprender de una lectura de este tipo, la propia significación y representación de la identidad personal —como de su esfera íntima—, no puede por tanto tener, en los objetos de nuestro estudio, una configuración esencial, sino abrirse a la exhibición de paradójicos fragmentos, e incluso múltiples temporalidades:

Primero, que la propia identidad personal es el efecto de cierta unificación temporal del pasado y del futuro con el presente que tengo ante mí; y, segundo, que esta unificación temporal activa es, en cuanto tal, una función del lenguaje o, mejor dicho, de la frase, a medida que recorre a través del tiempo su círculo hermenéutico. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente de incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica.

Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo.²²

²¹ JAMESON, Fredric (1995): *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, pp. 63.

²² JAMESON, Fredric (1995): *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, pp. 64.

Jameson, de hecho, clasifica las formas culturales postmodernas como “espaciales”, otorgando una nueva naturaleza al sentido de las relaciones que se establece entre la realidad y su representación: esta se construye gracias al concepto de pluralismo, por medio de diferentes “presentes” —o diferentes yo-presentes, en nuestro caso específico— que coexisten sin ninguna ley univalente.

En suma, por lo tanto, el relato del yo proporcionado por Zambra no se dispone a objetivarse en un intento unívoco o coherente, sino se manifiesta a través de esquizofrénicos ecos, varios tentativos de conseguir un mismo fin que, de una manera casi prismática, conducen, como veremos en el capítulo que sigue, a la reiteración de la misma forma de fracaso.

2. ESPEJISMOS DE INTIMIDAD: HACIA UNA UTOPIA DEGRADADA

2.1 Entre lo público y lo privado

En el presente capítulo se intentarán analizar las diferentes representaciones y caracterizaciones de “lo íntimo” proporcionadas por Alejandro Zambra, mediante un trayecto que, apartado tras otro, se dispondrá a atravesar las novelas *La vida privada de los árboles* y *Bonsái*, y un cuento de *Mis documentos*.

En primer lugar, para poder proporcionar un marco teórico en el cual inscribir estas obras, parece oportuno referirse una vez más a la postmodernidad literaria en la que se sitúan, caracterizada, como destacado por Jameson, por la manifiesta emergencia de una subjetividad paralizada en los sentimientos de anomia, soledad y aislamiento (Jameson, 1995). En este paréntesis, los “grandes discursos” modernistas se ven remplazados por “pequeños relatos” de “lo particular”, historias profundamente marcadas por el protagonismo de lo privado y de lo biográfico, donde, como en el caso del autor chileno, incluso la rememoración de un trauma colectivo resulta traspuesta desde la experiencia individual. En términos aún más específicos, las novelas de éste se ven repletas de protagonistas atascados en la vida familiar, personajes que estuvieron al margen de la violencia política pasada, aislados en sus fortalezas —o celdas— domésticas, y que siguen encerrándose en los espacios herméticos de la intimidad y de la autobservación.

Ahora bien, si, por un lado, en la producción de Zambra se asiste a esta total preeminencia de la representación de la vida privada, por otro, parece evidente la manifestación de cierto escepticismo con respecto a “lo público”. Claramente, la memoria de la dictadura trae al presente una carga traumática fuerte, una total decepción hacia la “utopía colectiva”, que resulta de por sí ya muy explicativa. Por otra parte, también la

articulación del espacio público dentro de la contemporaneidad se presta, de alguna manera, a justificar en mayor medida las razones de la disposición de este autor.

Con respecto a eso, en efecto, la misma transición del régimen totalitarista a la democracia resulta, por sí sola, llena de contradicciones, ya que emprendida bajo un diseño elaborado durante la propia dictadura, después de una acción plebiscitaria cuya última palabra fue la de la junta militar. Asimismo, al considerar su ordenación “pactada”, la readquisición democrática no es inaugurada con una nueva constitución, sino más bien con una reactualización de la de 1980, que sigue otorgando a las milicias alta autonomía e influencia políticas. Así pues, el 11 de marzo de 1990, Patricio Aylwin asume la presidencia mediante elecciones democráticas y Augusto Pinochet deja el poder manteniendo su legitimidad y protagonismo en la política chilena, primero, como jefe del ejército y, más adelante, como senador.

A la luz de tales premisas, las esperanzas despertadas por el ocaso de la dictadura, por la posibilidad del cambio, se disuelven bajo cierta percepción de inmovilismo, convirtiéndose, en breve, en una desilusión que se ve aún más alimentada tras la muerte prácticamente impune de Pinochet.

Este mismo sentimiento se vislumbra en la obra de Zambra, ya que, más que a la creación de una comunidad, los discursos relativos a la realidad pública parecen de continuo inclinarse a representar la dificultad de imaginar verdaderamente una. El mismo espacio público —la ciudad, ante todo— está presentado en ésta, de hecho, como el escaparate montado para exhibir la profunda ausencia de comunidad, presente y pasada, de una sociedad aplastada por el afán individualista:

[...] un espacio sin forma, abierto pero también clausurado, con plazas imprecisas y casi siempre vacías, con gente caminando por veredas estrechas, concentrados en el suelo con una especie de sordo fervor, como si únicamente pudieran desplazarse a lo largo de un esforzado anonimato.²³

²³ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 46.

De este modo, en su producción narrativa, cada posibilidad de esfuerzo utópico colectivo se ve degradada, sin opción, a la clausura en la cárcel autorreferencial del sujeto protagonista, contenida en los espacios de la esfera privada, de la intimidad, de la familia. Así, como destaca Macarena Areco, “al anclar la posibilidad utópica en el mundo cerrado de la intimidad y familia, dando cuenta de un imaginario que absolutiza la intimidad y en el que el yo es el único horizonte explicativo” (Areco, 2017: 164), estas novelas se disponen a operar “a la inversa de las creaciones utópicas que históricamente han permitido imaginar futuros sociales y políticos alternativos”, relatando la imposibilidad “de pensar el presente como una totalidad social construible por el accionar humano” (Areco, 2017: 164).

En resumidas cuentas, aunque con diferentes medidas, los protagonistas de estos relatos se encaminan pues hacia una trascendencia de la realidad colectiva mediante intentos de absolutización de la vida privada que van concretándose en formas (o mejor, utopías de formas) rígidamente confinadas y aparentemente autosuficientes, estableciendo perímetros ilusorios que habitan como fronteras de protección subjetiva y que, paulatinamente, terminan presentando fallas o derrumbándose.

2.2 Construcción heterotópica del espacio de la intimidad

Tal como puede desprenderse desde una breve mirada retrospectiva, los productos del pensar de la modernidad —latinoamericana, chilena, en el caso específico—, de sus macro discursos identitarios, resultan vinculados a las grandes utopías ideológicas, políticas, colectivas. Al impactarse con la consiguiente llegada de la postmodernidad, con su palinséstico establecimiento y efecto, estas “macro-utopías” se ven restructuradas bajo el patrón de un incipiente individualismo, destinadas pues a una mudanza del aire libre de la “plaza” al suelo de microtopías privadas.

No resulta extraño, de este modo, que la utopía se desplace, en los textos de Zambra, en espacios como el hogar doméstico, como ocurre con cierta modalidad arquetípica en la novela *La vida privada de los árboles* y —de manera aún más extrema— en el cuento “Vida de familia” (*Mis documentos*). Como podrá verse de un modo más específico en los apartados 2.2.1 y 2.2.2, de hecho, para Julián y Martín, los respectivos protagonistas de las dos obras mencionadas, la posibilidad de la “casa” es presentada como la irrenunciable ocasión de afincar una utopía desclasada: que sean atados a deseos de protección, conservación o, simplemente, egocéntricos, los intentos de creación (o preservación) de un núcleo familiar adquieren, en estas obras, los rasgos de formas utópicas confinadas, como dicho anteriormente, en perímetros cerrados.

Antes de emprender un análisis específico de estas dos sobre este tipo de disposición, parece, sin embargo, oportuno hacer una breve y preliminar referencia a la dialéctica posestructuralista de las Topologías de Michel Foucault. Ya desde las premisas iniciales de la famosa conferencia radiofónica²⁴ de 1966, en efecto, las condiciones

²⁴ El 7 y el 21 de diciembre de 1966, en el marco de una serie dedicada al tema de “utopía y literatura”, Michel Foucault realiza dos conferencias radiofónicas por France-Culture (“Utopía y heterotopía” y “El cuerpo utópico”) en las que presenta por primera su propuesta topológica. Un año más tarde, el 14 de marzo de 1967, volverá a hablar de su teoría heterotópica en la famosa conferencia en el Cercle des études architecturales, desde la cual se desarrollará el texto *Des espaces autres*, publicado en *Architecture, Mouvement, Continuité* n°5 en 1984.

planteadas por el filósofo, sociólogo y académico francés resultan extremadamente pertinentes en relación a lo que se acaba de destacar:

[...] creo que hay —y esto vale para toda sociedad— utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en un mapa, utopías que tienen un lugar determinado, un tiempo que podemos fijar y medir de acuerdo al calendario de todos los días. Es muy probable que todo grupo humano, cualquiera que éste sea, delimite en el espacio que ocupa, en el que vive realmente en el que trabaja, lugares utópicos [...].²⁵

A partir de estas consideraciones, Foucault desarrolla de hecho una digresión sobre el discurso utópico, llegando a proporcionar una propuesta que en breve se convierte en una de las teorías espaciales predominantes en el análisis del paradigma de la contemporaneidad: la de las heterotopías. Básicamente, estas últimas se presentan, como proyecciones físicas, instalaciones, de utopías en espacios reales, como espacios utópicos —“espacios otros”— que quedan, incluso de forma contradictoria, localizados en verdaderos lugares de la realidad.

A las formas heterotópicas, en este sentido, pertenece la posibilidad de desempeñar una función activa sobre el contexto en el que se generan ya que, por directas palabras del mismo Foucault, permiten la construcción de “otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro, mal administrado y embrollado” (Foucault, 1984: 6).

Estos conceptos, resultan relevantes con respecto a nuestra investigación, ya que parecen proporcionar, en cierta medida, unas herramientas para bautizar, ponerle nombre, a lo que se produce en los relatos antes citados. Las que se analizarán en los dos apartados que siguen pueden en efecto considerarse, de pleno derecho, dos peculiares heterotopías domesticas que, sin embargo, se revelan finalmente ser, para los protagonistas, nada más que meros espejismos, cerrados e íntimos, hijos de la ilusión de “reestructurar” el “desordenado, mal administrado y embrollado” escenario de sus respectivas vidas.

²⁵ FOUCAULT, Michel (2008): “Topologías”, *Fractal* n°48, año XII, Volumen XIII, enero-marzo, pp. 39-62.

2.2.1 El oasis de la casa: entre ilusión y claustrofobia

El ejemplo más explicativo para lo que concierne lo antes citado es proporcionado por la segunda novela del autor, *La vida privada de los árboles*. Ésta —constituida por medio de un eje narrativo principal que transcurre durante una única noche, sobre el cual se entrecruzan varios fragmentos pasados, recuerdos y *flashback*— se rige sobre el patrón clave de la espera —o de la manera de enfrentarla— que Julián, el protagonista, experimenta, quedándose a la merced de su propio *Godot*, su mujer Verónica.

Tal espera es vivida —y traspuesta— de un modo muy íntimo, y caracterizada por titubeantes reflexiones personales empapadas en una disimulada melancolía. “Cuando ella regrese la novela se acaba. Pero mientras no regrese el libro continúa” (Zambra, 2016: 100): bajo este precepto, la narración sigue mientras Julián pasa la noche cuidando a Daniela, la hija de ella, entreteniéndola con cuentos de álamos o baobabs, imaginando varias razones para justificar el posible retraso de la madre o hasta elaborando argumentos aparentemente plausibles para encubrir el asunto a la niña.

Sin embargo, el aspecto más interesante con respecto a nuestra investigación no resulta vinculado al mero hilo narrativo, sino a las premisas sobre las cuales éste se establece: en la novela, el espacio de la familia, la misma familia, resultan contruidos de manera casi artificial, mecánicamente, por el protagonista. Este carácter, como bien se desprende del fragmento que sigue, se percibe ya desde las primeras descripciones familiares:

Hace tres años que Julián llegó a la familia, pues fue él que llegó, Verónica y la niña ya estaban, fue él quien se casó con Verónica y en cierto modo, también, con Daniela, que al principio se resistía pero de a poco fue aceptando su nueva vida: Julián es más feo que mi papá, pero igual es simpático, decía a sus amigas, que asentían con imprevista seriedad, y hasta con gravedad, como si de pronto comprendieran que la llegada de Julián no era un accidente.²⁶

²⁶ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 98.

Además, en una de las múltiples vueltas atrás, uno de los numerosos *flashbacks*, el mismo Julián revela de manera consciente esta disposición planificadora que, paulatinamente, empieza a tomar una forma concreta.

Por cierto, para entender bien, cabe rebobinar un poco y volver al primer contacto entre los dos.

Al comienzo, las relaciones entre el protagonista y Verónica tienen un carácter meramente comercial, relativas, de hecho, al encargo de un pastel para el cumpleaños de Karla, la antigua pareja de él. Tal encomienda da lugar al que es el primer encuentro entre los dos, que ocurre precisamente en el departamento de ella, donde Julián se dirige para recogerlo: allí se queda tres o cuatro segundos más de lo necesario, para observar a la mujer (que encuentra muy bella) y a su hija Daniela, y eso, al principio, es todo.

Después de un dramático fracaso amoroso —la historia con su exnovia, Karla, que termina dejándolo y echándolo de la casa con un trágico mensaje con pintura roja en la pared del living (“Ándate de mi casa conchatumadre”)—, viéndose, de consecuencia, obligado a abandonar “las fronteras arquitectónicas” de su vida privada, éste empieza su travesía hacia la constitución de un nuevo espacio destinado a la intimidad. La condición previa para emprenderla, en palabra del mismo narrador, resulta absolutamente anclada a la voluntad de no mirar atrás, de reempezar desde cero:

Habría que redactar muchos párrafos o acaso un libro entero para explicar por qué Julián no pasó aquel tiempo en casa de sus padres. Por ahora basta decir que durante esos años Julián jugaba a que no tenía familia. Hay quienes juegan a que tienen familia: organizan fastidiosas reuniones donde los brindis y las frases hechas dan lugar a apresuradas reconciliaciones. Julián, en cambio, jugaba a que no tenía familia: tenía algunos amigos muy buenos y otros no tan buenos, pero no tenía familia.²⁷

Bajo el imperativo categórico del no regreso a la casa parental, alojando temporáneamente en piezas de amigos, Julián comienza pues a planear su propio espejismo de intimidad, en busca del lugar perfecto para localizarlo y de una contraparte para actuarlo.

²⁷ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 116.

Como de costumbre, se deja atraer por una imagen y a partir de aquella empieza a construir autísticamente su ilusión:

Julián sólo atiende a las imágenes y las acoge y luego las olvida. Tal vez desde siempre se ha limitado a seguir imágenes: no ha tomado decisiones, no ha perdido ni ha ganado, sólo se ha dejado atraer por ciertas imágenes, y las ha seguido, sin miedo y sin valentía, hasta acercarlas o apagarlas.²⁸

De igual modo, en efecto, la misma relación pasada había cumplido con una función, o mejor, experimentado una forma de instrumentalización, y se había revelado nada más que un medio, una ocasión para posibilitar, para concretar, una esperanza, una “imagen”:

Suena extraño, pero así lo siente: en vez de amar a Karla había amado la posibilidad del amor, y luego la inminencia del amor. Había amado la idea de un bulto moviéndose dentro de unas sábanas blancas y sucias.²⁹

Así, mirando entre los anuncios de los departamentos en el periódico, se entera de un piso con la dirección idéntica a la del domicilio de Verónica. Pide una visita. Reconoce en aquel lugar, en aquellas habitaciones, el mismo espacio donde le ha recibido la mujer. Entonces, se “deja atraer por esta imagen”, por la de una familia constituida por él y “los viejos moradores” y, a pesar de la evidente inaccesibilidad del precio, decide arrendarlo para materializar, de alguna manera, el fantasma de sus fantasías:

[...] su mayor distracción provenía de recuerdos falsos, inventados: imaginaba a Verónica asomada al balcón, o leyendo revistas, o buscando ante el espejo, un peinado nuevo. Escribía pensando en Verónica, en el fantasma de Verónica mirándolo escribir.³⁰

²⁸ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 104.

²⁹ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 125.

Después de haber instalado sus pocas pertenencias, entre las cuales, un descuidado bonsái, invita a sus amigos para enseñarles el departamento y relatarles la historia de esos anteriores residentes, Verónica y su hija. Pronta, aunque amablemente, éstos comprenden la intención detrás de la elección de Julián, disparándole un golpe de realidad, al cual él reacciona sin demora, a la defensiva:

Después de disculparse por la escasa suerte del bonsái, Julián les contó la historia que en realidad deseaba contarles: había estado antes en ese departamento, había conocido a sus anteriores moradores (usó esa palabra algo pomposa, moradores), una mujer joven y su hija. Era fácil percibir en su relato un misterioso énfasis, una especie de admiración que a sus amigos le pareció reveladora.

Y por eso arrendaste este lugar, dijo Bernardita, con amable ironía. Por amor a las coincidencias.

No, respondió Julián, avergonzado. Con fuerza, y hasta con cierta innecesaria violencia, repuso: Lo arrendé porque me pareció conveniente.³¹

Allí, entre las cuatro paredes de este hogar, el protagonista encuentra, de hecho, el lugar perfecto para situar su diseño, para fabricar de forma orquestada una imagen para él ya demasiado vívida, aunque aún ficticia. A lo largo del relato, sus distorsionadas fantasías se convierten inevitablemente en un verdadero y meticuloso plan, donde cada reacción y respuesta parece ser el resultado de una acción programática:

El plan de Julián era una fantasía en toda regla: se imaginaba a Verónica emocionada por recuerdos recientes, avergonzada de conversar tanto rato con un desconocido, y sin embargo dispuesta a alargar la visita, a seguir varias horas más descubriendo su intimidad, hasta bajar, definitivamente, las defensas.³²

³⁰ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 120.

³¹ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 118.

³² ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 121.

Después de un tiempo de búsqueda obsesiva, Julián consigue el número de ella. A pesar de la tentación, decide esperar una semana antes de llamarla y, tras encargarle otra torta (esta vez quiere que sea ella la que tiene que ir a “su” casa), le cuenta la “coincidencia”, esperando una reacción de complicidad que, sin embargo, no llega. A este orden, por supuesto, siguen muchos otros. Con el tiempo ella empieza a disfrutar de la compañía de Julián, tanto que, finalmente, termina incluso cediendo a sus adulaciones. De este modo, después de repetidos intentos, o incluso privaciones, el protagonista consigue lograr su plan, la construcción de su propio, envasado, artefacto familiar: “no ha sido fácil construir esa familia. Ha sido necesario olvidar a los amigos e inventarse amigos nuevos” (Zambra, 2016: 148). Sin embargo, al haber alcanzado su propósito, tras tantos esfuerzos, Julián empieza a experimentar un afán de sobreprotección, afán que lo lleva a asumir, como señalado en el mismo texto, una verdadera “actitud de vigilante”:

Ahora Julián tiene una familia de verdad, de esas que pasan la tarde del sábado haciendo tareas de ciencias o mirando películas de Tim Burton. Daniela acaba de dormirse y él aguza el oído, pues presiente la llegada de su esposa, pero sólo aparece, a lo lejos, el ronco burbujeo del acuario que hace unos meses emplazaron en el living. Sigilosamente Julián se acerca a Cosmo y Wanda, que continúan su invariable viaje por el agua sucia, y los observa con desmedida atención, pagado al vidrio. Súbita, teatralmente, Julián adopta la actitud de un vigilante, de un vigilante de peces, de un hombre especialmente entrenado en evitar que los peces abandonen el acuario.³³

Esta postura del protagonista y su extraña correlación con el acuario (véase la cita previa) ha sido estudiada por Macarena Areco en *ACUARIOS Y FANTASMAS. Imaginarios de espacio y de sujeto en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente*. Según la crítica, la imagen del acuario es una de las que se reiteran más insistentemente en la producción artística de la postdictadura chilena entre las que “representan los lugares de la subjetividad hiperintimizada en el capitalismo tardío” (Areco, 2017: 61). Este imaginario

³³ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 131.

espacial corresponde a una representación metafórica de la utopía familiar cerrada e “hiperresguardada”, que ofrece al sujeto protagonista la posibilidad de la autoobservación y, a la vez, una facultad de supervisión de los otros pertenecientes. En términos específicos, en palabras de la misma, éste suele configurarse por medio de algunas características recurrentes: “los peces nadan en un espacio contaminado; su nadar no incluye la posibilidad del cambio; el personaje es un observador que pone ‘desmedida atención’ y dispone de suma cercanía” (Areco, 2017: 75). Estos patrones encuentran, evidentemente, correspondencia en el intento de Julián, aunque —cabe señalarlo— con una peculiaridad significativa: la vigilancia del protagonista, su acción de custodia para mantener con vida a “los peces” dentro del acuario, genera (o, más bien, degenera en), en el caso específico, un sentimiento claustrofóbico, de paranoico inmovilismo, que termina produciendo el resultado contrario, la imposibilidad del acuario mismo.

De esta manera, el no regreso a casa por parte de Verónica, su supuesto “retorno al mundo”, es presentado, aunque de forma velada, como consecuencia del “encierro familiar”, y se ve incluso traspuesto alegóricamente en las fabulas que el protagonista cuenta a la niña. Si, de hecho, la primera de éstas resulta ya bastante explicativa —un cuento que narra de árboles inmovilizados en un parque sin posibilidad de salir de su espacio—, la segunda proporciona una clave inequívoca: allí, en efecto, se relata la triste historia de una pintora que, a causa del increíble y asombroso crecimiento de sus brazos, se ve obligada a abandonar su vocación pictórica, y termina dedicándose a la recogida de hojas en un parque. Esta última, en efecto, remite explícitamente a la vida de privaciones de Verónica, la cual, debido antes al embarazo y, más tarde, al enclaustramiento en la vida familiar, ha tenido que dejar la pintura y empezar a dedicarse a la pastelería. Al relatar estas historias, parece que Julián tome casi conciencia de las razones del no regreso, hasta experimentando, de algún modo, cierta forma de culpabilidad.

Finalmente, al prolongarse la demora, y tras el desencanto que conlleva la llegada de las primeras horas de la mañana, este personaje ve materializarse el fracaso de su ilusión:

Ha descubierto, en su propio lenguaje, una grieta profunda: No nos salvaremos de ésta. Salvarse de esta equivale a que Verónica cruce, el umbral cerrado hace desde hace horas. Salvarse de ésta sería, acaso, despertar: está despierto.³⁴

Así, debiendo asumir el quiebre de su presente, deposita sus esperanzas en el único futuro posible que, por sus propias palabras y ya casi sin algún empuje narcisista, resulta exclusivamente anclado al futuro del “último pez”, Daniela:

El futuro es la historia de Daniela.

Y Julián imagina, escribe esa historia, ese día del futuro: el escenario es el mismo, Daniela sigue viviendo en el departamento de ahora, de entonces, hace poco ha sido restaurado [...].

Daniela ocupa su habitación de siempre, la piza azul [...].³⁵

A pesar de la voluntad de pasar página, del deseo de un nuevo futuro “a salvo del presente” y de su fracaso, no parece capaz de abandonar el delirio de su disposición planificadora, reservando un diseño incluso para el mañana de éste:

A los treinta años Daniela leerá la novela de Julián. No es una profecía; le falta fuerza para hacer profecías, y tampoco es completamente un deseo, sino algo así como un plan, un guión de traspase, creado a la rápida, dictado por la desesperanza. Quiere entrever un futuro que prescinda del presente, acomoda los hechos con voluntad, con amor, de manera que el futuro permanezca a salvo del presente.

No importa que Verónica llegue o no llegue, que muera o sobreviva, que salga, que se quede; pase lo que pase Daniela tendrá treinta años y un novio llamado Ernesto.³⁶

³⁴ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 154.

³⁵ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 162.

³⁶ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 161-162.

De la misma manera, si por un lado parece que, en la parte final de la novela, él se disponga a abandonar, una vez por toda, su ya fracasado espejismo de intimidad, por otro, no se muestra capaz de renunciar del todo a la ilusión situada en aquella casa y, por eso, — reconociendo, como dicho ya, el único mañana realizable en Daniela— termina destinando, si bien en el autismo de sus fantasías, el emblemático espacio de su utopía al futuro de ella:

¿Cuándo conoció a Ernesto? ¿En la universidad, quizás, él fue su compañero de curso, su alumno, su profesor? ¿Un conferenciante, un académico que dio una charla y la vio, en la primera fila, en la última fila? ¿Quién es Ernesto? ¿Cómo es? No importa: el hecho es que viven juntos en la casa de Daniela, en esta casa.³⁷

2.2.2 Habitar la mentira

Una disposición similar, aunque mucho más extrema, se encuentra en el cuento “Vida de familia” perteneciente a *Mis documentos* (2014). De modo análogo a *La vida privada de los árboles*, de hecho, la “herramienta”, el recurso espacial que posibilita situar el deseo familiar del personaje principal, resulta ser la casa —si bien, como veremos, en el caso de este cuento, de modo visiblemente ilegítimo—. A pesar de este común denominador, el *modus* para emprender tal intento se configura de manera distinta: si en el relato analizado en el apartado previo, éste coincide con una actitud planificadora, en el otro, se determina bajo el patrón de la performatividad, establecido sobre una progresiva y consciente mentira.

Ante todo, es importante subrayar que el hogar doméstico, en el cuento en cuestión, no es propiedad del protagonista, sino un lugar habitado ya por otra historia que, incluso durante la permanencia de éste, no deja de persistir. Este personaje, residiendo

³⁷ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 164.

temporalmente en la casa de un primo lejano, toma prestado un espacio y una vida que no le pertenecen para la construcción de una utopía familiar propia que, por las mismas razones, resulta ya destinada al fracaso.

El relato empieza con Martín, cuarentón chileno sin pareja, que recibe el encargo de cuidar por un tiempo la casa y el gato de un primo que no ve desde la infancia. Desde los primeros días, el protagonista se encuentra totalmente a gusto en el nuevo papel y morada, y por eso, consciente del plazo corto, intenta no acostumbrarse demasiado:

El resto del día es incierto, pero suele perderse en caminatas, tiene por regla no repetir los cafés donde compra cigarros, para no construir ninguna familiaridad: tiene la idea vaga de que va a extrañar esa vida, que no es la vida soñada, pero está bien; un periodo beneficioso, reparador, que podría y quizás debería prolongarse [...].³⁸

Una tarde, esta armonía, hija de la nueva condición, se ve interrumpida abruptamente, ya que Misisipi, el gato del primo, desaparece. Desesperado, empieza frenéticamente a registrar toda la casa, terminando por curiosarse entre las cajas de fotografías y las pertinencias personales de la familia. Al revisarlas, enseña, por primera vez en el relato, un latente y melancólico afán familiar que lo lleva a apropiarse de estos recuerdos, rehabilitándolos, de forma imaginaria:

Encuentra una pequeña maleta roja escondida en el armario del estudio. En lugar de dinero o joyas hay un centenar de fotografías familiares, algunas enmarcadas y otras sueltas, con fechas en el reverso y hasta con breves mensajes amorosos. Le gusta una foto en especial, una muy grande en que Consuelo posa ruborizada, con la boca abierta. Desenmarca un diploma de Sofí —un curso de natación— para poner la foto de Consuelo y la cuelga en la pared principal del living. Piensa que podría pasar horas acariciando ese pelo liso, negro y brillante.

[...]

Piensa que él es el padre que abre la puerta y le exige a la niña, indignado, que ordene la pieza y que ella asiente pero sigue jugando. Piensa que va al living y una mujer

³⁸ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 177.

muy bella, una mujer que es Consuelo o que se parece a Consuelo, le pasa una taza de café, alza las cejas y sonríe mostrando los dientes. Entonces se prepara él mismo ese café que bebe a sorbos rápidos mientras piensa en una vida con mujer, con niños, con un trabajo estable. Martín siente una intensa puntada en el pecho. Y emerge y triunfa una palabra a esta altura inevitable: melancolía.³⁹

Días después, al regresar del supermercado, se da cuenta de que alguien ha colocado otros carteles encima de los que había puesto él para anunciar la desaparición del gato, anota el número y el nombre, tras una borrachera de Jack Daniel's, decide llamar para quejarse; le contesta una mujer y se oye también la voz de un niño. El día siguiente, la ve mover los carteles y, prontamente, se le acerca para disculparse por haberla llamado demasiado tarde. Es una chica de nombre Paz —que, en realidad, Martín no encuentra tan bella—, muy joven, y que, al igual que él, acaba de perder su mascota, un perro de nombre Pancho.

Así, empieza a llamarla a diario, a inventar excusas para verla, aprovechando del pretexto de los dos animales (hasta recorre muchas cuerdas con ella y su hijo, en busca de Pancho) y, en breve tiempo, logra construir cierta familiaridad. Inesperadamente, aunque magullado, lleno de heridas, Misisipi regresa después de un mes y Martín se olvida de llamarla durante unos días, completamente comprometido con la asistencia del gato. Una mañana, sin embargo, es ella quien le llama y, al recibir la buena noticia, va, por primera vez, a “su” casa. Este es el momento en el que, aunque sin planificación alguna, empieza a tomar forma la mentira de Martín:

Me dijiste que vivías solo, pero esta parece la casa de una familia, lanza ella de pronto, mirando la foto de Consuelo. Martín se pone nervioso y demora la respuesta. Al final le dice cabizbajo, murmurando, como si le resultara doloroso recordarlo: nos separamos hace algunos meses, tal vez hace un año, mi mujer y la niña se fueron a un departamento, y yo me quedé aquí con el gato.

³⁹ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 177-178.

Tu mujer es hermosa, dice Paz, mirando la foto en la pared. Pero ya no es mi mujer, responde Martín. Pero es hermosa, insiste Paz. Y nunca me habías contado que tenías una hija.

Acabamos de conocernos, todavía no podemos decir palabras como *nunca* o como siempre, dice Martín. Y no me gusta hablar de eso, agrego. Me entristece. No supero, todavía, la separación. Lo peor es que Consuelo no me deja ver a la niña, quiere más plata, dice. Ella lo mira con ansiedad, con la boca entreabierta. Él debería sentir la adrenalina que alienta lo mentirosos, pero se distrae mirando esos dientes pequeños y un poco separados, la nariz medio aguileña, esas piernas flacas pero bien formadas, que le parecen perfectas. Fuiste padre muy joven, le dice Paz. No tanto responde. O sí, era muy cabro, dice Martín, ya completamente enfrascado en la mentira.⁴⁰

Apropiándose de la vida de esa familia, mintiendo sobre su identidad, sobre el abandono de una presunta esposa y la consiguiente separación de la hija, empieza, entonces, una relación con Paz. Desde el principio del romance, manifiesta declarada consciencia del ineludible e inminente fracaso al cual tendrá que enfrentarse, incluso padece de un sentimiento de culpabilidad, a pesar del cual, de todas maneras, nunca logra confesar la verdad a la mujer:

Después, a pito de nada, quizás como una forma de anticipar la confesión, Martín se lanza en un monólogo sobre el pasado en que entremezcla pinceladas de verdad con algunas mentiras obligatorias, buscando un modo de ser honesto o menos deshonesto. Habla sobre el dolor, sobre la dificultad de construir vínculos duraderos, simples, con las personas. Soy un drogadicto de la soledad, le dice, como frase para el bronce.⁴¹

El tiempo pasa rápido y, paulatinamente, el protagonista se encuentra cada vez más involucrado en la vorágine de su propia mentira y, de consecuencia, de su historia de amor. El engaño, en el cual queda atrapado, llega a convertirse en su efectiva realidad: debe, a todos los efectos, actuar un papel —que le requiere incluso aprender a conducir (o, mejor,

⁴⁰ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 183.

⁴¹ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 185.

intentar hacerlo)—, vivir de excusas plausibles, olvidándose de su verdadera vida, replazándola:

El tiempo corre con alegre indolencia. Hay horas, hay acaso días enteros en que Martín consigue olvidarse de quién es realmente. Olvida que finge, que miente, que es culpable. En dos ocasiones, sin embargo, está a punto de soltar la verdad. Pero la verdad es larga. Necesitaría muchas frases para decir la verdad. Y quedan sólo dos semanas. ¡No! Una semana.⁴²

Esta conducta, sin embargo, no se revela ser, para el personaje protagonista, hija de una esporádica consecuencia circunstancial. En la parte inicial de la narración, en efecto, aparece ya una anécdota sobre la juventud de Martín que insinúa cierta forma de predisposición, o hasta obstinación: un día, cuando joven, el protagonista se propone “interpretar” el papel de padre de una niña de siete años para asistir a una reunión con los profesores a la que la respectiva madre no puede tomar parte. Ya en esa ocasión, bajo la misma actitud mentirosa, se había dejado conducir por el gusto de la *performance*, que se había revelado, en cierta medida, considerablemente satisfactoria:

Se conforma o se distrae recordando que él también, hace mucho fue padre de una niña de esta misma edad, siete años. Él tenía diecinueve, vivía en Recoleta, con su mamá, que todavía no estaba enferma. Una tarde cualquiera bajó a la cocina y escucho que la Elba se quejaba porque nunca podía ir a las reuniones de la niña. Él se ofreció, porque quería a la Elba y a la Cami, y también por su sentido de la aventura, que en ese tiempo era muy grande. Tenía entonces el pelo largo, se veía muy niño, de ninguna manera parecía un padre, pero entró al colegio y se sentó al final de la sala junto a un tipo casi igual de joven aunque, como se dice un poquito más hombre, más vivido.

[...]

Te ves muy joven, le dice a Martín, tú también, fui papá muy cabro.

Jesús también grita y hasta Martín está a punto de gritar, pero la profesora pide respeto, que la dejen hablar: perdonen, este es un colegio pobre, no tenemos recursos, entiendo que se enojen pero piensen que si hay un incendio o un terremoto yo también me quedaría atrapadas con los niños aquí —el efecto de esa frase dura dos o tres

⁴² ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 186.

segundos, hasta que Martín se levanta, la apunta con el dedo y le dice, con pleno sentido del dramatismo: ¡Pero usted no es mi hija! Todos lo apoyan, furiosos, y él se siente tan bien. Estuviste mortal, lo felicita después, camino a la micro, Jesús.⁴³

A diferencia del episodio pasado, esta vez, el protagonista no puede simplemente salir de una clase, tomar una micro y volver a su verdadero yo. Ahora este papel se ha convertido en su vida real, en una vida en la que, por primera vez, se encuentra verdaderamente a gusto. Faltan pocos días antes del regreso de la familia y Martín sabe que deberá desvelar el engaño, que necesita “cerrar la cortina” lo antes posible, y esperar que ella pueda entender sus “razones”, que pueda amarlo afuera y a pesar de su actuación:

Es el momento de confesarlo todo, e incluso piensa que ella entendería: se enojaría, se burlaría, dejaría de verlo por semanas, por meses, se sentiría confundida y todo eso, pero lo perdonaría. Empieza a hablar, tímidamente, buscando el tono, pero ella lo interrumpe y parte a buscar el niño, que está con los padres de Paz.⁴⁴

Finalmente, llega el día tan temido, la familia del primo regresa a casa. Quieren saludar y agradecer a Martín; de él, sin embargo, no se sabe nada. No contesta, no se encuentra, no ha dejado ni una nota. La condición de la casa es desconcertante: se sorprenden con la foto de Consuelo colgada en la pared, todo está revuelto, las habitaciones llenas de confusión, manchas y cenizas. El gato está todavía medio herido, aunque se alegran de que, por lo menos, esté bien. Este resulta ser el preámbulo para anunciar lo que, de manera casi esperable, se concreta en las últimas líneas del cuento:

Pocos días después, tocan el timbre, muy temprano. Consuelo sale a abrir. Qué desea, le pregunta a una mujer joven, que se ve helada, reconociéndola. Qué desea, repite Consuelo. Ella tarda en responder. Mira a Consuelo intensamente, de nuevo, y con

⁴³ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 180.

⁴⁴ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 188.

un ademán de desprecio o suprema tristeza responde: nada. Quién era, pregunta Bruno desde la pieza. Consuelo cierra la puerta y duda un segundo antes de responder: nadie.⁴⁵

En el fragmento conclusivo, se desprende, así, que Martín no ha logrado confesar la verdad a Paz, que no ha sido capaz de abandonar su papel o, simplemente, que se ha cobardemente escapado de las responsabilidades y de las consecuencias de sus acciones: en otras palabras, que ha construido con sus propias manos la imposibilidad de su misma utopía familiar. Al considerar eso, y volviendo a establecer un diálogo con la novela mencionada en el apartado precedente, tenemos entonces la posibilidad de comprobar cómo, en ambos casos, los protagonistas de Zambra se encaminan hacia una forma de fracaso parecida, autoinfligida a través de la radicalización obsesiva y autista —y consecuente degeneración— de sus propios deseos e ilusiones: como en *La vida privada de los árboles*, en efecto, la firme disposición planificadora de Julián, su utópico afán de construir un espacio de la intimidad hipercontrolado —y, por tanto, cerrado—, llegan a producir un sentimiento de claustrofobia que causa el colapso de su intento, en el presente cuento, la drástica postura con la que Martín vive la actuación y la retención de su mentira, conduce a una condición de total inmanejabilidad de su vida privada, de este otro espejismo de intimidad y, por esta razón, a su derrumbe total.

⁴⁵ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 190.

2.3 Fetiches y simulacros de intimidad

En las dos obras analizadas en precedencia, las utopías íntimas de los respectivos personajes se manifiestan, según lo destacado, en los lugares protegidos de la casa. Dentro de estos particulares espacios domésticos, en *La vida privada de los árboles* y “Vida de familia”, asistimos a una visión de la sociabilidad que no deja margen a ninguna otra cosa excepto a la absolutización de la familia o de la pareja. En ambos casos, sin embargo, estas mismas relaciones resultan inevitablemente destinadas a un fracaso que llega puntualmente, y que coincide, además, con el desenlace de las narraciones.

De un modo semejante, en escenarios de la misma tipología, si bien en un contexto estudiantil, se produce, también en *Bonsái* —la primera novela de Zambra—, la dramática debacle de un romance, aunque con una significativa novedad: en ésta, como se podrá ver, no solo se relata el fracaso (una vez más, ya anunciado) de una utopía íntima, sino también la manera de asimilarlo.

Ahora bien, organizada en cinco capítulos⁴⁶, la novela comienza básicamente presentando, sin ninguna linealidad narrativa, la historia de amor —o mejor, su inicio y disolución— entre dos estudiantes de Letras, Julio y Emilia, y se abre mediante la prolepsis de un inusual y trágico epílogo: “al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia” (Zambra, 2016: 15).

Desde el primer momento, se hace patente el hecho de que la caracterización de la obra ocurra bajo el establecimiento de un patrón metaliterario que, en diferentes medidas, llega a impregnarla por entero. Ya a partir de su propia vida sexual, la intimidad de la pareja se constituye, en efecto, por medio de la lectura de diferentes obras narrativas —entre las cuales, aparecen también algunos grandes clásicos de la educación sentimental como *En busca del tiempo perdido* de Proust y *Madame Bovary* de Flaubert— y poéticas:

⁴⁶ La novela *Bonsái* se compone por cinco capítulos, cuyos respectivos títulos son: I. “Bulto”, II. “Tantalia”, III. “Préstamos”, IV. “Sobras”, V. “Dos dibujos”.

Las rarezas de Julio y Emilia no eran solo sexuales (que las había), ni emocionales (que abundaban), sino también, por así decirlo, literarias. Una noche especialmente feliz, Julio leyó, a manera de broma, un poema de Rubén Darío que Emilia dramatizó y banalizó hasta que quedó convertido en un verdadero poema sexual, un poema de sexo explícito, con gritos, con orgasmos incluidos. Devino entonces una costumbre esto de leer en voz alta –en voz baja– cada noche, antes de follar ⁴⁷

Más específicamente, la literatura se dispone a ser el verdadero medio de construcción —e incluso deconstrucción, más adelante— de su relación, la herramienta a través de la cual, tanto a partir de verdades, como de mentiras, logran establecer su vínculo:

La primera mentira que Julio le dijo a Emilia fue que había leído a Marcel Proust. No solía mentir sobre sus lecturas, pero aquella segunda noche, cuando ambos sabían que comenzaba algo, y que ese algo, durara lo que durara, iba a ser importante, aquella noche Julio impostó la voz y fingió intimidad, y dijo que sí, que había leído a Proust, a los diecisiete años, un verano, en Quintero.

[...]

Esa misma noche Emilia le mintió por primera vez a Julio, y la mentira fue, también, que había leído a Marcel Proust. En un comienzo se limitó a asentir: Yo también leí a Proust. Pero luego hubo una pausa larga de silencio, que no era un silencio incómodo sino expectante, de manera que Emilia tuvo que completar el relato: Fue el año pasado, recién, me demoré unos cinco meses, andaba atareada, como sabes, con los ramos de la universidad. Pero me propuse leer los siete tomos y la verdad que esos fueron los meses más importantes de mi vida como lectora.⁴⁸

En breve tiempo, de este modo, los dos personajes llegan a una total complicidad, empezando, como destaca el mismo narrador, “a leer lo mismo, a pensar parecido, y a

⁴⁷ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 31.

⁴⁸ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 22-23.

disimular las diferencias” (Zambra, 2016: 25): consiguen, en otras palabras, “fundirse en una especie de bulto” (Zambra, 2016: 25).

Detrás de su pátina de veleidoso romanticismo, de todos modos, la descripción de la “alcanzada complicidad”, de este vínculo simbiótico, no deja de insinuar cierta aurea de extrañeza: ¿qué sentido tiene, en efecto, emplear una imagen como la de un bulto⁴⁹, de una masa indeterminada, para referirse a una relación amorosa?

Para contestar a la pregunta, en primera instancia, puede resultar útil poner el acento en el concepto de “indistinción” asociado a la visión de esta masa sin forma, referirse, en otras palabras, a la supresión de la identidad individual de los amantes dentro de su relación. Si bien aparentemente idílica, la condición de pareja puede además asumir una caracterización relacionada, de una manera u otra, con lo enfermizo. En tal sentido, la comparación con el “bulto” por parte del autor parece aludir a la idea de una metástasis, de un amor cancerígeno que lleva intrínsecamente consigo una sentencia de fracaso. Como un nódulo de amor en el cuerpo social, así, la formación de ese conjunto conlleva una patológica ilusión de llegar a una totalidad prescindiendo del entorno, configurando una visión de la vida conyugal marcada, una vez más, por una postura totalmente excluyente y hermética, declaradamente reacia con respecto a la sociedad:

Ésta es la historia de dos estudiantes aficionados a la verdad, a dispersar frases que parecen verdaderas a fumar cigarros eternos, y a enterrarse en la violenta complacencia de los que se creen mejores, más puros que el resto, que ese grupo inmenso y despreciable que se llama *el resto*.⁵⁰

[...]

La pieza, esas noches, se convertía en un carruaje blindado que se conducía solo, a tientas, por una ciudad hermosa e irreal. El resto, el pueblo, murmuraba

⁴⁹ La misma comparación aparece también en la novela *La vida privada de los árboles*.

⁵⁰ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 25.

celosamente detalles del romance escandaloso y fascinante que ocurría a puertas adentro.⁵¹

A pesar de la aparente felicidad en su “envase”, los dos no logran en efecto impedir el fracaso de sus expectativas, que se materializa, nuevamente, a través de la literatura. Definiendo su relación en el marco de una absoluta devoción literaria, identificándose — identificando incluso sus amigos y conocidos— con los personajes de diferentes libros, Emilia y Julio viven completamente a la merced de sus lecturas, y de consecuencia, de las posibles tensiones que éstas provocan.

Es así un relato, “Tantalia” de Macedonio Fernández, lo que empieza a deteriorar, a afectar terriblemente el lazo entre los dos estudiantes, llegando a quebrar, con rapidez, la estabilidad construida hasta aquel momento:

Aquella debería haber sido la última vez que Emilia y Julio follaron. Pero siguieron, a pesar de los continuos reclamos de Anita y de la insólita molestia que les había producido el cuento de Macedonio. Quizás para aquilatar la decepción, o simplemente para cambiar de tema, desde entonces recurrieron exclusivamente a clásicos.⁵²

Este cuento, en lo esencial, presenta “la historia de una pareja que decide comprar una plantita para conservarla como símbolo del amor que los une” (Zambra, 2016: 32). El árbol se convierte en un auténtico simulacro del amor entre los dos, tanto que a su pervivencia resultará vinculada también la de la relación: ya que el sentimiento que “los une es inmenso y por ningún motivo están dispuestos a sacrificarlo, deciden perder la plantita entre una multitud de plantitas idénticas. Luego viene el desconsuelo, la desgracia de saber que ya nunca podrán encontrarla” (Zambra, 2016: 32).

⁵¹ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 35.

⁵² ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 34.

Pues bien, desde el descubrimiento del breve relato, el fracaso, que parece a cada momento inminente, se convierte en un fantasma que la pareja intenta esquivar, refugiándose en la lectura de la obra de Proust, en el amparo habitual de la cama; *En busca del tiempo perdido* recoge, de hecho, por entero la ilusión de los dos estudiantes, representa una forma de modelo, de *aide-memoire* de aquella que, a fin de cuentas, “debería” ser su historia: la de una vocación literaria que ayuda a superar cualquier traba, interior o exterior.

La imposibilidad de sustraerse a este fracaso se hace, en cualquier caso, cada vez más evidente, más aún cuando incluso el mismo mecanismo de protección —la lectura antes citada— empieza a revelar, de forma explícita, la incómoda verdad que les obliga a enfrentarse con la realidad:

Quedaron en la página 373 de *Por el camino de Swann*, específicamente en la siguiente frase:

No por saber una cosa se la puede impedir; pero siquiera las cosas que averiguamos las tenemos, si no entre las manos, al menos en el pensamiento, y allí están a nuestra disposición, lo cual nos inspira la ilusión de gozar sobre ellas una especie de dominio.⁵³

“No por saber una cosa se la puede impedir”, este es el estribillo que lleva a Emilia y Julio a aceptar definitivamente el perceptible colapso de su historia de amor. Para concederse una despedida, una separación, digna, sin embargo, deciden imponerse un último plazo —asociado otra vez a un propósito literario—, al cual, finalmente, no consiguen llegar:

No por saber una cosa se la puede impedir, pero es difícil renunciar a las ilusiones, y esta historia, que viene siendo una historia de ilusiones, sigue así:

Ambos sabían que, como se dice, el final ya estaba escrito, el final de ellos, de los jóvenes tristes que leen novelas juntos, que despiertan con libros perdidos entre las

⁵³ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 37.

frazadas, que fuman mucha marihuana y escuchan canciones que no son las mismas que prefieren por separado (de Ella Fitzgerald, por ejemplo: son conscientes de que a esa edad aún es lícito haber descubierto recién a Ella Fitzgerald). La fantasía de ambos era al menos terminar a Proust, estirar la cuerda por siete tomos y que la última palabra (la palabra Tiempo) fuera también la última palabra prevista entre ellos. Duraron leyendo, lamentablemente, poco más de un mes, a razón de diez páginas por día. Quedaron en la página 373, y el libro permaneció, desde entonces, abierto.⁵⁴

Con el desvanecerse de la conclusiva e ilusoria meta, termina pues la relación, y los caminos de los dos, obviamente, se dividen. Pasan los años: Emilia, tras unas desafortunadas situaciones con el marido de su ex compañera de piso, se muda a un barrio pobre de Madrid; Julio, por otra parte, se queda en un piso subterráneo de Santiago y se gana la vida impartiendo “clases de latín a la hija de un intelectual de derecha” (Zambra, 2016: 64).

Un sábado de enero, para este último parecen cambiar las cosas, ya que, en un café de Providencia, el famoso escritor Gazmuri le propone un negocio: éste tiene todavía la costumbre de escribir a mano y, como ni la esposa ni su amiga tienen tiempo, quiere que el protagonista transcriba la novela que está a punto de terminar a cambio de la suma de cien mil pesos. Se trata de una novela muy íntima, que remite curiosamente, al relato de Macedonio Fernández:

Un hombre se entera por la radio de que un amor de juventud ha muerto. Ahí empieza todo, absolutamente todo.

¿Y cómo sigue?

Él nunca la olvidó, fue su gran amor. Cuando jóvenes cuidaban una plantita.

¿Una plantita? ¿Un bonsái?

Eso, un bonsái. Decidieron comprar un bonsái para simbolizar en él un amor inmenso que los unía. Después todo se va a la mierda, pero él nunca la olvida. Hizo su vida, tuvo hijos, se separó, pero nunca la olvidó. Un día se entera de que ella ha muerto. Entonces decide rendirle un homenaje.⁵⁵

⁵⁴ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 39-40.

⁵⁵ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 67.

Por supuesto, Julio decide aceptar el encargo y, mientras tanto, empieza una relación con la vecina, una mujer mayor que él de nombre María. Una mañana, inesperadamente, Gazmuri le llama para comunicarle un repentino cambio de planes: ha decidido designar a otra persona para la transcripción de su novela. Sin motivación aparente, el protagonista decide no confesar la noticia a la mujer, inventándose que aquella misma tarde tendrá que empezar a trabajar con la novela y que ésta se llamará *Bonsái*. Incluso añade nuevos detalles a la supuesta trama de su “primera novela”:

Cuando ella muere, él piensa que la mejor manera de recordarla es haciendo de nuevo un bonsái.

¿Y lo compra?

No, esta vez no lo compra, lo hace. Consigue manuales, consulta a los expertos, siembra las semillas, se vuelve medio loco.⁵⁶

Compra entonces cuatro cuadernos y comienza frenéticamente a redactar de su propio puño *Bonsái*: finge, durante meses, reuniones con Gazmuri y pasa las tardes trabajando. Pese a que la relación funcione bien, María le anuncia su inminente traslado a Madrid y, por eso, se ve aún más metido en su tarea. El protagonista decide, en efecto, que el único homenaje posible para la despedida de ella podrá ser el texto definitivo: se dedica obsesivamente a su elaboración y así logra, por fin, terminarlo antes de que ella se vaya, para regalárselo. La escena que cierra el capítulo (el penúltimo de los cinco que componen la obra), como es esperable, es la de Julio que, después de varias semanas de la amarga separación de la mujer, presencia en el lanzamiento de la verdadera novela de Gazmuri: *Sobras*.

A partir de aquí, empieza a producirse, en la historia, lo que resulta lo más interesante con respecto a nuestra argumentación: aunque con muchos años de retraso, el protagonista parece seguir padeciendo las repercusiones, el fantasmático impacto de un

⁵⁶ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 70.

pasado —cercano y lejano— fracasado, y de sus lecturas. Antes de seguir, cabe volver brevemente a la obra de Proust y, más en concreto, a la siguiente parte de la cita antes mencionada: “pero siquiera las cosas que averiguamos las tenemos, si no entre las manos, al menos en el pensamiento, y allí están a nuestra disposición, lo cual nos inspira la ilusión de gozar sobre ellas una especie de dominio” (Zambra, 2016: 37).

El presente fragmento resulta conveniente en la medida en que nos remite al intento, que se produce en la obra maestra del francés, de rescatar, en los rincones de la memoria, un tiempo pasado, “el tiempo perdido de la felicidad”, y afincarlo. La búsqueda de este tiempo es exclusivamente interior, o mejor dicho, subjetiva, razón por la que el espacio privilegiado para su desarrollo resulta, otra vez, vinculado al aislamiento, a la clausura en sí mismo, a los lugares cerrados que permiten explorar el “yo”, “oír” el eco de estos recuerdos.

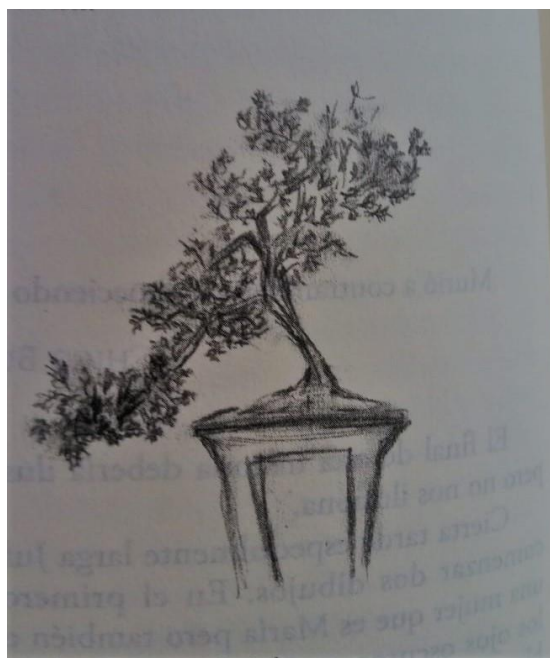
Pues, desde este momento, una disposición similar empieza a repetirse autística y circularmente también en la narración de Zambra. El *souvenir* de Proust parece, en efecto, convertirse en un murmullo retorcido al oído del protagonista que, no pareciendo dispuesto a pasar página, comienza a manifestar, en varias y maniáticas maneras, su voluntad de “seguir habitando” nostálgicos recuerdos de un pasado ya idealizado en su memoria. Comienza así a encerrarse en sus barreras domésticas, generando melancólicos esfuerzos de recuperación, y subsiguiente contención, de recuerdos, de ilusiones perdidas y memorias, experimentando pues la sensación de “gozar sobre ellas una especie de dominio” (Zambra, 2016: 37).

El último capítulo se abre así con Julio que, una tarde, decide dedicarse a la elaboración de dos peculiares dibujos. El primero, a ratos, inquietante, reproduce la híbrida ilustración de una mujer:

(...) aparece una mujer que es María pero también es Emilia: los ojos oscuros, casi negro de Emilia y el pelo blanco de María; el culo de María, los muslos de Emilia, los pies de María, la espalda de la hija de un intelectual de derecha; las mejillas de

Emilia, la nariz de María, los labios María; el torso y los mínimos pechos de Emilia; el pubis de Emilia.⁵⁷

El segundo, que es el que le cuesta más, es, en cambio, la imagen de un “árbol en precipicio” (Zambra, 2016: 78), la misma que aparece a continuación:



Al terminarlos, los cuelga dos en el espejo: decide, sin embargo, no ponerle nombre a la mujer, la llama simplemente “ella”. Acto seguido, se pone a vender sus libros para obtener una pequeña suma y comprar manuales especializados de bonsáicultura; entre las páginas de éstos, la siguiente definición le llama particularmente la atención:

⁵⁷ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp.77.

Un bonsái es una réplica artística de un árbol en miniatura. Consta de dos elementos: el árbol vivo y el recipiente. Los dos elementos tienen que estar en armonía y la selección de la selección de la maceta apropiada para un árbol es casi una forma de arte por sí misma. La planta puede ser una enredadera, un arbusto o un árbol, pero naturalmente se alude a él como árbol. El recipiente es normalmente una maceta o un bloque de roca interesante. Un bonsái nunca se llama árbol bonsái. La palabra ya incluye al elemento vivo. Una vez fuera de la maceta, el árbol deja de ser un bonsái.⁵⁸

Consigue unas semillas, otras herramientas básicas de agricultura y, finalmente, se apresura a hacer su propio Bonsái. De este modo, este personaje parece convertirse, consciente o inconscientemente, en el protagonista de su “novela”, sin todavía saber —se enterará sólo al final de la historia—, que Emilia, su antiguo amor, acaba de suicidarse en el metro de Madrid.

En ese momento, parece efectivamente establecerse el verdadero vínculo metaliterario entre el cuento “Tantalia”, el texto de Julio, el de Gazmuri, y la propia novela de Zambra —que incluye todas las demás—, a través de un proceso que, si bien con variación, se reitera circularmente. El sometimiento de la vida real del protagonista bajo el filtro modelador de la literatura, ya evidente en la época de su juventud y en su relación con Emilia, se revela ahora de forma aún más distorsionada, mediante una curiosa conducta que, de manera confusa, entremezclada, reproduce y pervierte la de los personajes de las obras leídas.

En este caso, a tal efecto, la recreación física del símbolo del amor perdido — presente en todas las historias recién mencionadas— se produce según un paradigma extremadamente obsesivo:

Desde hace meses espera el momento en que el bonsái se encamine a su forma perfecta, la forma serena y noble que ha previsto. El árbol sigue su curso que señalan los

⁵⁸ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 80.

alambres. Dentro de pocos años, pretende Julio, será, por fin, idéntico al dibujo. Las cuatro o cinco veces que despierta aquella noche las aprovecha para observar el bonsái.⁵⁹

La compulsividad y exclusividad con las que este personaje se dedica a la creación y cura del bonsái permiten, de cierta manera, discernir una previsible finalidad: para él, la generación de éste parece coincidir, como se ha dicho, con una manera alternativa de mantener con vida una utopía íntima ya fracasada, y de dominarla. Como una *madeleine*, de hecho, el “objeto” parece tener aquí la facultad de llevar al protagonista a un mundo de episodios pasados —incluso los que parecían perdidos— por medio de la memoria involuntaria, asumiendo una significación que va más allá de la mera rememoración, un valor otro, una función, para así decirlo, “transicional”: este “árbol cerrado”, se convierte, para él, en una forma de umbral entre las dos orillas de lo tangible y lo intangible, entre lo vigente y lo perdido. Mediante su casi religiosa dedicación y devoción al bonsái, en un casi permanente encierro domiciliario, Julio abandona así su mera condición presente para habitar una forma de perpetua realidad extra temporal. El encaminamiento del vegetal “a su forma” —a la forma del dibujo— resulta, por lo tanto, hijo de un obsesivo afán de modelización —o hasta serialización—, de un rígido mecanismo disciplinario impuesto (y autoimpuesto) por protagonista, desde el cual puede vislumbrarse una ansiosa voluntad de control de esos mismos recuerdos.

Con respecto a eso, la propia elección de la planta bonsái para “simbolizarlos” resulta ya de por sí asociada a ideas como las de contención y modelización. Asimismo, y como se destaca también en el fragmento del manual anteriormente mencionado, ya intrínseca a su definición, la maceta, el recipiente, constituye en efecto parte integrante del término; en algunos casos puede incluso llegar a convertirse en la componente más relevante del conjunto.

De manera similar, para Julio, la necesidad de “contener” la utopía desvanecida parece, entonces, pasar a ser más importante de esta última: el “contenedor” por encima de

⁵⁹ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 84-85.

los verdes retoños de los recuerdos. La quimera de recuperar, o más bien retener, un amor —o unos amores— desvanecido(s) se ve de esta manera relegada en los contornos de una especie de reliquia, encerrada herméticamente entre los límites corporales de un mero fetiche, más artificial que natural.

3. EN EL NOMBRE DEL PADRE

3.1 Narrar desde la penumbra: el desfile de los personajes secundarios

*Hoy inventé este chiste:
Cuando grande voy a ser un personaje
secundario, le dice un niño a su padre.
Por qué.
Por qué qué.
Por qué quieres ser un personaje
secundario.
Porque la novela es tuya.*

Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*.

De una novela a otra, de un cuento, de un verso al otro, la producción de Zambra se construye por medio de voces pertenecientes a “personajes secundarios”⁶⁰. Que se trate de un niño-adolescente atrapado en el cuadro de la dictadura, o de un adulto en el de la respectiva post, las pautas no cambian: sólo aparecen personajes que se reconocen en el papel de meros “figurantes”.

Una propuesta de análisis para aproximarse a la presente cuestión es proporcionada por Daniuska González González en “Personajes Secundarios Sembrando Un Bonsái. Relatos Minúsculos De la Historia Y La Memoria En La Narrativa De Alejandro Zambra”. Planteando una interconexión entre el personaje central de todas las novela de Zambra y el propio escritor, la crítica destaca, en efecto, lo siguiente: “como cubierto con un jiyab, poco transparente sobre sí mismo —por eso su subalternidad— y, como en algunos momentos puede revelarse, [ese personaje] insinúa elementos autobiográficos pero de difícil identificación para el lector, condenado a la suposición, a lo que Bajtín denomina

⁶⁰ De este modo se titula también el primer capítulo de la novela *Formas de volver a casa*.

‘permanecer en la tangente’ (366) de la voz del autor” (Gonzáles, 2015: 14). Según la idea de Gonzáles, en las obras del chileno se asiste por tanto a una forma de trasvase “de la categoría autor a la del personaje” (Gonzáles, 2015: 14) de una serie de características propias del primero, de su cotidianidad.

El hecho de asumir esta consideración como punto de partida nos permite, en primera estancia, entender el elemento de la “secundariedad” como parte de ciertos rasgos autobiográficos que el autor traslada a sus personajes: en el caso específico, la manera de asimilar y concebir su papel en el pasado dictatorial. Como hemos dicho en el primer capítulo, si “los padres” fueron protagonistas de la dictadura, el autor —al igual que otros pertenecientes a su generación— desempeñó el rol de figurante “protegido”, justamente, de personaje secundario de la historia. De la misma forma, los sujetos representados por Zambra señalan (y reiteran) de forma consciente el hecho de no protagonizar, atribuyendo incluso la pertenencia de las mismas novelas a los padres.

En *Formas de volver a casa* encontramos, así, una voz narrativa que, recordando el pasado, afirma:

Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber ni comprender.

La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer.

(...) Pues entonces éramos justamente eso, personajes secundarios, centenares de niños que cruzaban la ciudad equilibrando a penas los bolsos de mezclilla.⁶¹

En la novela *Bonsái* nos enfrentamos a un protagonista adulto que no sólo parece agradecer la asunción de un papel secundario, sino también declara la voluntad de mantenerlo en el presente:

⁶¹ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 56-58.

Y Julio ríe con él; le hace gracia estar ahí, trabajando de personaje secundario. Quiere, en lo posible, mantenerse en ese rol pero para mantenerse ese rol de seguro debe decir algo, algo que le haga cobrar relevancia.⁶²

En *La vida privada de los árboles* el rol de “voz en off” resulta contemplado, deseado, incluso para el futuro:

Tal vez todo es más simple y él exagera, como siempre: la calma regresará y él volverá a ser, por fin, una voz en off. Eso quiere ser, llegar a ser, cuando viejo: una voz en off.

El futuro es de las voces en off, dice Julián, en voz alta.

Hola, buenas noches, dice: soy una voz en off. Soy la mejor voz en off disponible en el mercado.⁶³

En la misma dirección, el propio contexto del régimen antes citado, en el cual se inscribe la infancia del autor y de sus protagonistas más jóvenes, es presentado por los personajes como un “cuento” perteneciente al gran compendio de “la literatura de los padres”, una historia —más que vivida en primera persona— relatada por los adultos:

Me sentaba durante horas a hablar con mis padres, les preguntaba los detalles, repetía luego esos recuerdos como si fueran propios; (...). No preguntábamos para saber, me dice Claudia mientras juntábamos los platos y recogemos la mesa: preguntábamos para llenar un vacío.⁶⁴

Ahora bien, si la “historia mayor” de este pasado “no es la suya”, si el cuento no le pertenece, las voces narrativas proporcionadas por Zambra pasan de ser productores de un

⁶² ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 61-62.

⁶³ ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 160.

⁶⁴ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 115.

relato de la dictadura a productores de microrrelatos (personales) dentro de ésta, encajados pues en su marco. El proceso reconstrucción y representación de las memorias resulta, a tal respecto, emprendido acudiendo al filtro mediador de la subjetividad: no se produce, en otras palabras, una transmisión meramente dirigida a los hechos en sí de este pasado, sino a la manera de percibirlos e interiorizarlos. De esta manera, también la propia función memorial puede adquirir una significación, en cierta medida, “secundaria”: ya no meramente enunciativa, sino también crítico-reflexiva.

Una clave ulterior para seguir con el presente tema se puede, por otro lado, encontrar en el artículo “La escritura constituyente en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra” de Felipe Bastías Fuentealba. Como punto de partida de su análisis, éste último recurre a la que es la novela más personal de Zambra, *Formas de volver a casa* (2011), refiriéndose, principalmente, a los dos capítulos iniciales de la obra — respectivamente titulados “Personajes secundarios” y “La literatura de los padres”— en los que un narrador en primera persona recuerda una infancia vivida “bajo el amparo de su supuesta intrascendencia” y una versión “de la historia narrada por los adultos donde ellos mismos eran los únicos protagonistas” (Fuentealba, 2017: 3). Estas dos primeras secciones se encajan en el paréntesis presente del escritor/narrador ya adulto que se está disponiendo a escribir la novela que el lector está hojeando.

La propuesta de Fuentealba nos resulta útil, en primer lugar, en la medida en que subraya como el mismo hecho de “asumir su intrascendencia y su incapacidad para decir y contar su propia historia, es un acto de conciencia que prefigura un intento por comprender el sentido y su rol en la ‘Literatura de los padres’” (Fuentealba, 2017: 3). Para llevar a cabo su estudio se sirve, en particular, de la siguiente premisa tomada de “La construcción del sujeto: entre literatura y filosofía” del filósofo Carlos Thiebaut: “saber quiénes somos y conocer el texto en el que tal pregunta se formula son cuestiones que vinculan una forma (material, social, histórica) de existencia” (Thiebaut, 1994: 57). Al asumir el conocimiento “de una forma de existencia signada por el desconocimiento, la intrascendencia y la dependencia” (Fuentealba, 2017: 3) —argumenta el crítico— el personaje en cuestión puede reflexionar sobre su propia condición, descubriéndola a medida que escribe la novela. Este sujeto necesita, en efecto, mirarse desde la perspectiva de la escritura “para

rememorar lo que fue”, la experiencia que vivió, y “comprender lo que ha llegado a ser” (Fuentealba, 2017: 4) y entenderla:

En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían después la programación en las mejores partes. Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca.⁶⁵

Quizás precisamente a raíz de esta extrema disposición autorreflexiva, la mayoría de los pertenecientes a la pandilla de “figurantes” presentada por el chileno termina convirtiéndose —en la madurez— en escritor, tratando de producir relatos autobiográficos que parecen atestiguar el mismo deseo de nombrar para poder(se) “mirar” y cuestionar:

(...) pienso ahora, un poquito borracho, es que espero una voz. Una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme.

O es que me gusta estar en el libro. Es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo, convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas. Quedarme ahí, mirando.⁶⁶

⁶⁵ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 21.

⁶⁶ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 55.

3.2 El *récit de filiation* chileno

El persistente sentimiento de subordinación que caracteriza los personajes “secundarios” de Alejandro Zambra, del cual hemos hablado anteriormente, se manifiesta en términos específicos —y en la casi totalidad de los casos— con respecto a la figura paterna, en forma de complejo de filiación. Algunos de los ejemplos más significativos, en este sentido, pueden encontrarse en la novela *Formas de volver a casa* o en los cuentos “Mis documentos”, “Camilo” o “Instituto Nacional” (*Mis documentos*), en los que el narrador en primera persona relata su historia desde una perspectiva que, más que de simple niño, parece ser propiamente la de “hijo”. En estas obras, la narración autobiográfica del protagonista se funde con digresiones sobre las biografías de sus propios padres, produciendo una forma narrativa híbrida, inscribible entre las filas de un nuevo y “sospechoso subgénero literario” (Roos, 2013: 336) en desarrollo en las últimas décadas. Esta particular tipología de relatos, que no solo caracteriza la propuesta literaria del chileno, sino también la de muchas otras plumas de la literatura hispánica reciente, ha sido específicamente estudiada por Sarah Roos y clasificada, por la misma, bajo el nombre de “relato de filiación”. Antes en “Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos” (2013) y, luego, en “La memoria intergeneracional en el relato de filiación chileno” (2016), la crítica ha en efecto investigado la manifestación de esta categoría narrativa en el marco de la literatura chilena contemporánea, con un particular enfoque sobre su gran proliferación entre los productos de carácter memorial, que nos resultará particularmente útil para hablar de la cuestión filiativa en Zambra.

La propuesta crítica antes mencionada se desarrolla, en primer lugar, a partir de la aplicación al mundo literario chileno de la teoría del *récit de filiation*, acuñada en 1996 por Dominique Viart para designar los textos literarios en los que “el anhelo y la necesidad de reflexionar en un proyecto de escritura sobre lo más personal y lo más íntimo se combina con la preocupación por la ascendencia y el deseo de incorporarse en la genealogía familiar, reemplazando la investigación de su *interioridad* por la de su *anterioridad* familiar” (Roos, 2013: 366). En el estudio de Roos, el vínculo entre lo íntimo-personal y dicha

“anterioridad” resulta establecido ya desde las raíces etimológicas del propio término “filiación”: el latín *filius/filia*, relativo a la “condición filial desde la cual se pronuncian los textos, se combina con la palabra *filum* en español hilo, que incorpora tanto la idea de un enlazamiento genealógico como de un ligamento narrativo de diferentes hilos y perspectivas” (Roos, 2016: 101-102). Al llevar a cabo una forma de “intersección”, este género resulta marcado por una complejidad textual que, según la crítica, surge de la influencia e hibridación de diferentes categorías novelísticas, entre las cuales las novelas familiares, de los orígenes y genealógicas, la narrativa biográfica y la (auto)ficción. Afincada pues en el “límite borroso entre lo biográfico, lo autobiográfico y la ficción” (Roos, 2013: 336), la palabra francés *filiation* es, así, empleada para designar una toma de conciencia del protagonista o del narrador (o incluso del autor) del hecho de ser “hijo de”, que se establece como punto de partida desde el cual reflexionar y construir el “relato” de su vida:

De esta manera, la reflexión sobre la vida de los padres y el deseo de darles significado, sentido y cohesión a ciertas vivencias particulares, existentes y conservadas hasta tal punto solamente en el inventario oral y fugaz de la memoria familiar, se entreteje con una búsqueda e investigación de la propia identidad en la sombra del árbol genealógico de la familia.⁶⁷

Ahora bien, con respecto a los relatos de filiación pertenecientes al escenario chileno, Roos individua como núcleo temático recurrente la transmisión de una herencia, de los padres a los hijos, de carácter mental, cultural, social o político. Para profundizar la cuestión, la crítica recurre al concepto de “memoria comunicativa” acuñado por Aleida Assmann: empleando el idioma como vehículo, se transmiten los recuerdos familiares de más generaciones —relativos a un marco temporal en el que diferentes generaciones existen simultáneamente, aproximadamente de ochenta años— “formando, a través del intercambio personal, una comunidad de experiencias, recuerdos y relatos” (Roos, 2013:

⁶⁷ ROOS, Sarah (2016): “La memoria intergeneracional dialogante en el relato de filiación chileno”, *Revista Nuestra América* n°10, enero-julio, pp. 101.

338), un cruce entre “lo vivido con lo escuchado” (339). En suma, como señalado por la propia Assmann, “a través de los actos de contar, escuchar, preguntar y (re-)narrar se expande el radio de los propios recuerdos en un horizonte temporal que traspasa la propia existencia”⁶⁸ (Roos, 2016: 113).

Ya que el mecanismo de transmisión de la “herencia” incorpora, en ese sentido, también los recuerdos de los acontecimientos vividos por una comunidad entera —incluso los más traumáticos—, en estos relatos la historia universal del país queda instalada en el discurso de una más subjetiva, íntima. En el caso de la escritura de Zambra —como también de Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Nona Fernández, Álvaro Bisama, entre muchos— la manera de ligar esta “memoria comunicativa” se lleva a cabo mediante la ya mencionada dinámica entre micro y macrohistoria. Produciendo una transmisión interfamiliar del trauma dictatorial a nivel microhistórico, proporcionando “un testimonio íntimo y personal de los acontecimientos macrohistóricos de un país” (Roos, 2013: 340), se logra cuestionar, poner en duda, los veredictos del discurso dominante. El hecho de nominar tales acontecimientos desde otro punto de vista —uno marginal o, en cualquier caso, minoritario—, permite en efecto una reactivación de los mecanismos de significación de la reliquia de la historia, de su versión oficial. La representación desde la perspectiva subjetiva reformula, así, la manera de plantear la mirada histórica “en la que ha dominado hasta entonces una tendencia más bien generalizadora” (Roos, 2013: 339), otorgando a los narradores la facultad de “constituir” la historia a través de su experiencia. Sin embargo, Roos precisa que, pese a lo dicho, el propósito de estos microdiscursos no es el de contraponer lo individual y lo social, o contradecir de manera radical el “lícito documento”, sino el de problematizar, poner en entredicho, las lógicas y las dinámicas de su reconstrucción.

Por cierto, de esta forma, el propio microespacio familiar —el *locus* de la representación— se convierte, en consonancia con lo visto en el capítulo previo, en un verdadero “espacio alegórico, donde se cruzan la dinámica individual, social y nacional”

⁶⁸ El presente fragmento es una traducción realizada por la misma Sarah Roos perteneciente a ASSMANN, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck pp. 25-26.

(Jeftanovic, 2011:15). Entre las paredes de estos microlugares, entre todas las proliferaciones menores de una grandilocuente y “sagrada” voz, la labor de proporcionar una perspectiva alternativa es encargada a los “menos relevantes”, los niños (o mejor, hijos):

La estrategia literaria de usar un niño como narrador, que a lo largo de las obras de filiación suele convertirse en una voz adulta, representa también una mirada y perspectiva alternativa y a la vez marginal hacia los macroeventos históricos de un país, ya que no es tomado en serio por el mundo adulto.⁶⁹

Como destacado por la escritora Andrea Jeftanovic en *Hablan los hijos* (2011) el recurso a una voz infantil, presente en la obra de muchos jóvenes narradores chilenos, puede más bien verse como el “artificio” utilizado para denunciar “la historia, las injusticias, el autoritarismo, las desviaciones del mercado y más problemáticas sociales y existencialistas” (Jeftanovic, 2011: 13), para problematizar, en suma, la realidad, o la apariencia que tenemos de ésta:

Si bien en este libro no hablamos de niños “de carne y hueso”, es decir de niños reales, me pareció interesante analizar en textos emblemáticos cómo los narradores/protagonistas infantiles al interior del relato lograban decir “I am” o “Yo soy”. Tal vez lo más interesante del ejercicio de la perspectiva infantil es cómo estos narradores y personajes despliegan su subjetividad en el lenguaje y muestran la forma en que la literatura es capaz de hacer algo que en la realidad y en la historia es impensable: que los niños adquieran roles protagónicos y señalen arbitrariedades, denuncien injusticias y se rebelen contra el orden impuesto por los mayores.⁷⁰

Según la crítica y escritora, el empleo de esta estrategia literaria resulta útil en el cuadro de la transmisión memorial en cuanto “permite manejar de otra forma el universo conceptual, los pactos socio-culturales y la palabra” (Jeftanovic, 2011: 13). La perspectiva

⁶⁹ ROOS, Sarah (2013): “Micro y macrohistoria en los *relatos de filiación* chilenos”, *Aisthesis* 54, pp. 339.

infantil se convierte entonces, siguiendo el discurso de Jeftanovic, “en una máquina con función creadora, que despliega procesos de subjetivación y empuja el lenguaje y el imaginario a límites y zonas insospechadas” (Jeftanovic, 2011: 13):

Los niños son extrañas máquinas de percepción y criaturas que suscitan la mirada entre sorprendida y escandalizada de los adultos, porque pese a todo esfuerzo de control y formación, consiguen inaugurar un territorio impenetrable e imposible de reproducir. Los expertos dicen que la memoria del adulto borra todo lo que correspondió al período preedípico, por ende, todo niño habita una zona bloqueada al adulto respecto de la propia infancia, de la que no quedan sino jirones confusos.⁷¹

En su propuesta, la elección de la figura infantil resulta estrictamente relacionada a la posibilidad “de transformar los aparentes arbitrarios e insignificantes eventos infantiles en una reveladora forma de expresión ideológica y artística” (Jeftanovic, 2011: 13): en particular, el específico estado de tensión hacia el futuro que caracteriza ese tipo de sujeto le permite operar “como un significante abierto en el que pueden encarnarse contenidos diversos” (Jeftanovic, 2011: 13). Contar —es decir, ligar— desde los ojos y el espacio simbólico de la niñez posibilita, además, aprovechar de la supuesta condición de “vulnerabilidad”, de “debilidad”, a ésta atribuida, como herramienta para la construcción de “discursos político-sociales y poéticas escriturales” (13). Filtrar “lo dominante” recurriendo a —y haciendo valer— “lo débil”, en este caso, significa manipular una “supuesta ignorancia, el callar y observar, para luego decir o escribir presumiendo una ingenuidad”, para dibujar “otro espacio de texto”, diciendo “lo que no se dice al ser una voz liberada de prejuicios o intereses” (Jeftanovic, 2011: 14):

Si bien aquí no es el Santo Oficio el que despierta miedo o censura, es el mundo adulto y oficial y cómo los sujetos infantiles son considerados dentro de este para que se

⁷⁰ JEFTANOVIC, Andrea (2011): *HABLAN LOS HIJOS. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, Santiago: Editorial Cuarto propio, pp. 11.

⁷¹ JEFTANOVIC, Andrea (2011): *HABLAN LOS HIJOS. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, Santiago: Editorial Cuarto propio, pp. 13.

funde un proyecto ficcional que invierte el irrelevante lugar cultural de los niños para transformarse en una óptica que impondrá su mirada.⁷²

Pues bien, como hemos dicho al comienzo de este apartado, todo esto, en las formas narrativas estructuradas a partir del perspectivismo infantil es acompañado, en Zambra, por la voz de su correspondiente yo adulto. Al igual que en muchos otros escritores coetáneos, esta peculiar disposición escritural resulta ser la artimaña para establecer “una relación fenomenológica entre el niño y el adulto” (Jeftanovic, 2011: 14): el filtro de la mirada infantil es, en definitiva, empleado por el autor chileno para presentar las experiencias —en apariencia, irrelevantes— y cuestionarlas, mientras el del narrador adulto, para así decirlo, “dar[les] forma y significado” (14).

A través de un análisis de *Formas de volver a casa* y de algunos cuentos de *Mis documentos*, en la sección siguiente, intentaremos trazar de forma específica las modalidades y la manera en que el propio Zambra resulta desarrollar dicha dinámica, y todo lo que, en su específica propuesta, ésta concretamente parece conllevar.

⁷² JEFTANOVIC, Andrea (2011): *HABLAN LOS HIJOS. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, Santiago: Editorial Cuarto propio, pp. 14.

3.3 El caso de *Formas de volver a casa*

Un caso extremadamente representativo con respecto a la tipología del “relato de filiación” es proporcionado por la última novela de Zambra, *Formas de volver a casa* (2011). En el texto del chileno, el período dictatorial es presentado desde un lugar que parece aislado de la militancia política y de la violencia —la casa de una ordinaria familia de Maipú— y, en línea con lo argumentado previamente, a través de una forma casi diarística que va más allá del mero discurso “autobiográfico” acerca del protagonista, en el que tienen lugar reflexiones sobre una forma de herencia tanto familiar, como sociológico-política.

En términos generales, la novela se compone de cuatro capítulos⁷³ establecidos, como indicado ya en el apartado anterior, sobre las dos líneas narrativo-temporales de una voz protagonista adulta y de sus recuerdos de infancia. La sección inicial se abre con el relato del primer encuentro con Claudia, una niña conocida durante el terremoto de 1985. A partir de aquella noche, se instaura entre los dos un particular vínculo: Claudia le encarga, sin explicación alguna, espiar a su tío Raúl, vecino del protagonista. Durante su diaria labor de “vigilante”, el niño se entera de varias y sospechosas visitas de una mujer que, en una ocasión, decide incluso seguir. Como es habitual, pide una cita a Claudia con el propósito de informarla sobre el hallazgo, cita a la que, esta vez, presenciara también un chico de nombre Esteban. Alimentado por unos celos muy infantiles, empieza, desde este momento, a faltar a las sucesivas e intenta olvidarse de ella. Meses más tarde, sin embargo, ve a Raúl transportar evasivamente unas cajas en una camioneta y decide informar a Claudia. Se dirige pues a su casa, descubriendo, abruptamente, que la niña y su familia se han mudado.

En el segundo capítulo, nos enfrentamos, en cambio, con un narrador ya adulto y ahora escritor, involucrado en la elaboración de una novela sobre la historia de Claudia. Mediante íntimas reflexiones, presenta su situación actual, sus emociones y sensaciones: se

⁷³ “Personajes secundarios”, “La literatura de los padres”, “La literatura de los hijos”, “Estamos bien”.

detiene, en particular, en la crisis con su expareja Eme —con la que ha vuelto a verse—, la ruptura y su escritura.

En “La novela de los hijos”, tercero de los cuatro, la narración vuelve a enlazarse al primer fragmento, presentando un reencuentro, muchos años más tarde, con Claudia. Tras relatarle su historia familiar y, en particular, las repercusiones que la dictadura de Pinochet tuvo sobre ésta, la mujer revela toda la verdad acerca del misterioso vecino: Raúl era, en realidad, su padre Roberto —obligado a asumir otra identidad a raíz de su militancia comunista—, y la mujer que solía hacerle visita, su hermana mayor, Ximena. Con el ocaso del régimen, el hombre se había quedado con ella a causa de una enfermedad; ahora acababa de morir y precisamente por esto Claudia había vuelto de Estados Unidos, donde residía desde hace años. Finalmente, la sección se cierra con la fugaz historia de amor entre la misma Claudia y el protagonista, historia que acaba, sin embargo, fracasando.

Por último, en el capítulo final, titulado “Estamos bien”, Eme lee el manuscrito del narrador, reconociendo, en la historia de esas páginas, la suya:

Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era necesariamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que habíamos compartido. No des excusas, dijo: dejaste algunos billetes en la bodega pero igual robaste el banco, me dijo. Me pareció una metáfora tonta, vulgar.⁷⁴

Poco después, la mujer decide romper definitivamente con el protagonista. La novela se concluye recuperando la imagen inicial del terremoto: esta vez, sin embargo, el sismo se produce en el marco temporal del yo adulto, y es narrado desde la casa en la que, el mismo, vive ahora solo.

Ahora, detrás de lo meramente autorreferencial, el texto esconde en realidad un fuerte carácter sociológico: el relato de las experiencias personales y familiares es en efecto utilizado por el autor chileno para tratar el tema de la dictadura de forma crítica,

⁷⁴ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 159.

proponiendo, en particular, una reflexión sobre su clase social de procedencia y su postura política.

En primer lugar, por medio de esos fragmentos de vida familiar relativos a la edad infantil, el narrador aborda en primera persona la cuestión de la afiliación política de la clase media de Maipú, una comuna que, de hecho, parece o pretende no ser directamente involucrada con las políticas del régimen, presentada como un conjunto de “villas con nombres de fantasía donde viv[en] las familias nuevas, sin historia, del Chile de Pinochet” (Zambra, 2011: 67):

Se ve que a fines de los setenta había gente que se divertía mucho eligiendo los nombres de los pasajes donde luego viviríamos las nuevas familias, las familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía.⁷⁵

El relato de esas memorias juveniles, establecido sobre una narración en constante tensión entre lo “biográfico” y lo imaginario, ofrece una descripción de esas familias dirigida a mostrar cierta hipocresía burguesa. Los adultos parecen —o se imponen— aquí negar la evidencia, vendándose los ojos frente a “cosa de pobres” como el dolor o la preocupación:

Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa. ¿Las calles de Maipú no eran, entonces, peligrosas? De noche sí, y de día también, pero con arrogancia o con inocencia, o con una mezcla de arrogancia e inocencia, los adultos jugaban a ignorar el peligro: jugaban a pensar que el descontento era cosa de pobres y el poder asunto de ricos, y nadie era pobre ni rico, al menos no todavía, en esas calles, entonces.⁷⁶

⁷⁵ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 29.

⁷⁶ Pp. 23

A través de los ojos del niño, Zambra nos expone así ante la paradójica fractura que caracteriza el cuerpo social chileno post-golpe, una división entre familias que conducen una vida “normal” y otras que experimentan en su piel la violencia del régimen. La representación de esta bipartición es llevada a cabo por el autor mediante dialéctica filiativa: entre sus compañeros de escuela, supuestamente “hijos de” activistas, de muertos políticos o exiliados, el protagonista se distingue de hecho por ser el único “hijo de” una familia sin muertos, de un padre que desde su sillón recibe “el presente con calma o resignación” (Zambra, 2011:13), es decir, un hijo protegido de una clase a “salvo de la historia”. De todos modos, a pesar de su tierna edad, el personaje parece percibir ya con conciencia esta condición, viviendo su “diferencia” con cierta amargura:

Junto a un grupo de compañeros de curso habíamos pasado la tarde intercambiando relatos familiares donde la muerte aparecía con apremiante insistencia. De todos los presentes yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros.

Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia.⁷⁷

Al cuestionarse sobre los motivos de la condición “privilegiada” de su familia, el mismo niño empieza a producir, en más de una ocasión, reflexiones de orden político, aparentemente ingenuas, que terminan haciendo explícita referencia a la postura neutral de sus padres:

(...) yo confié en él lo suficiente como para preguntarle una mañana, mientras caminábamos hacia el gimnasio para la clase de Educación Física, si era muy grave ser comunista.

Por qué me preguntas eso, me dijo. ¿Crees que yo soy comunista?

No, le dije. Estoy seguro de que usted no es comunista.

¿Y tú eres comunista?

Yo soy un niño, le dije.

⁷⁷ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 105.

Pero si tu papá fuera comunista tal vez tú también lo serías.
No lo creo, porque mi abuelo es comunista y mi papá no.
¿Y qué es tu papá?
Mi papá no es nada, respondí, con seguridad.
No es bueno que hables sobre estas cosas, me dijo después de mirarme un rato largo. Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de esto y de todo.
Cuando termine la dictadura, le dije, como completando una frase en un control de lectura.
Me miró riendo, me tocó el pelo con cariño.⁷⁸

Teniendo en cuenta las continuas menciones presentes en la obra, es en efecto posible comprobar una fuerte voluntad de insistir sobre el tema de la neutralidad de la clase media frente a la dictadura. En tal sentido, ya en las verdes ideas del niño, el propio hecho de “no tomar partido”, de no ser “ni bueno”, “ni malo”, resulta clasificado desde una perspectiva moral:

El colegio cambió mucho cuando volvió la democracia. Entonces yo acababa de cumplir trece años y empezaba tardíamente a conocer mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios, también. Niños ricos, pobres, buenos, malos. Ricos buenos, ricos malos, pobres buenos, pobres malos. Es absurdo ponerlo así, pero recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no era ni rico ni pobre, que no era ni bueno ni malo. Pero era difícil ser eso: ni bueno ni malo. Me parecía que eso era, en el fondo, ser malo. (68)

La toma de conciencia de esta neutralidad llega a ser aún más patente en el protagonista durante un diálogo con su profesor, hasta convertirse en motivo de culpa:

No creo en esta democracia, me dijo, Chile es y seguirá siendo un campo de batalla. Me preguntó si militaba, le dije que no. Me preguntó por mi familia, le dije que durante la dictadura mis padres se habían mantenido al margen. El profesor me miró con curiosidad o con desprecio —me miró con curiosidad pero sentí que en su mirada había también desprecio. (69)

⁷⁸ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 40.

Si bien se aluda, a través las historias de los compañeros de clase, al tema de la violencia dictatorial, el autor no presenta ningún tipo de testimonio directo de ésta. La narración que nos proporciona Zambra, y su protagonista, propone, en efecto, otra declinación de la violencia, no física y, de cierta manera, más ambigua y sutil: la de lo “neutral” y del silencio. Así:

Vivíamos con pocas palabras y era posible responder a todas las preguntas diciendo: no lo sé. No creíamos que eso fuera ignorancia. Lo llamábamos honestidad. Luego aprendimos, de a poco, los matices. Los nombres de los árboles, de los pájaros, de los ríos. Y decidimos que cualquier frase era mejor que el silencio.⁷⁹

Al interiorizarlo, cuando grande, el narrador recriminará duramente esta postura — asumida no solo en los tiempos de la dictadura, sino también en su post— a sus padres. A este respecto, en “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”, también Lorena Amaro subraya como el expediente de la filiación sea efectivamente utilizado, en las narraciones postraumáticas como la de Zambra, para interrogarse y contestar sobre “el enigma de los padres, ya sean ellos víctimas o victimarios” (Amaro, 2013: 115):

Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar: Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden.

Lo miro a los ojos. En qué momento, pienso, en que momento mi padre se convirtió en esto. ¿O siempre fue así? ¿Siempre fue así? Lo pienso con fuerza, con un dramatismo severo y doloroso: ¿Siempre fue así?

Mi mamá no está de acuerdo con lo que ha dicho mi padre. En realidad está más o menos de acuerdo, pero quiere hacer algo para evitar que la velada se arruine.

[...] No puedo evitar preguntarle a mi padre si en esos años era o no pinochetista. Se lo he preguntado cientos de veces, desde la adolescencia, es casi una

⁷⁹ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 62.

pregunta retórica, pero él nunca lo ha admitido —por qué no admitirlo, pienso, por qué negarlo tantos años, por qué negarlo todavía.

Mi padre guarda un silencio hosco y profundo.⁸⁰

A pesar del fuerte carácter crítico, conviene precisar que la del autor no pretende ser necesariamente una condena: se insinúa en el texto también la duda sobre lo que habría significado y conllevado tomar otra decisión. Por tal razón, aunque declaradamente culpabilizada, la elección “poco heroica”⁸¹ de mantener una condición apolítica no es únicamente estigmatizada como acto de cobardía, sino también entendida como agrisulce afán de protección con respecto a la propia familia: “yo tampoco sé en qué se convirtió mi padre, le digo, de forma bien involuntaria. Tu padre ha sido siempre un hombre que ama a su familia. Eso fue, eso es” (Zambra, 2011: 134-135).

Ya que su legado familiar le permite presentar un testimonio del periodo dictatorial meramente vinculado a una experiencia de “protección” y, en alguna medida, de lejanía, el protagonista parece reconocer, entre otras cosas, cierta inadecuación de sus propios recuerdos infantiles a la hora de acercarse al tema, capaces apenas de atestiguar una forma de carencia: “siempre pensé que no tenía verdaderos recuerdos de infancia. Que mi historia cabía en unas pocas líneas. En una página, tal vez. Y en letra grande” (Zambra, 2011: 83). Por ese motivo, siente la necesidad de proponer —e incluir en el relato de sus memorias— otra historia privada de la dictadura: la de Claudia. El relato de ésta no se realiza desde una perspectiva directa del sujeto en cuestión, sino, una vez más, aplicando el filtro de la experiencia privada del narrador: “nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia” (Zambra, 2011: 105).

De todos modos, el reencuentro, en edad adulta, con la mujer le ofrece la posibilidad de introducir un testimonio directo de una familia físicamente involucrada en las dinámicas de la dictadura y, a la vez, de resignificar los “insignificantes” recuerdos infantiles plasmados por una serie de “historias contadas”. Lo que en el primer capítulo era por tanto presentado como nostálgica remembranza de un inocente juego entre niños revela,

⁸⁰ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 129.

⁸¹ Entrevista de Zambra a Canal-L: <https://www.youtube.com/watch?v=vdpVrexbU-0>

acudiendo a la historia de los padres, su verdadera carga traumática y una raíz de dolor y sufrimiento. Para Claudia, ser “hija” correspondió a aprender a fingir, a esconder los verdaderos sentimientos detrás de un continuo acto de renombrar frente a lugares, personas y relaciones:

No era necesario que fingieran tanto pero su madre insistía: del mismo modo que antes la miraba con reprobación cuando le decía papá, ahora la instaba, de forma casi ridícula, a que dijera papá. En el avión venía gente que de verdad había sido exiliada. Claudia recuerda haber sentido una cierta amargura al verlos abrazar a sus familias, llorar en esos abrazos largos, legítimos. Por un momento pensó, pero se arrepintió enseguida de este pensamiento, que lo demás también fingían. Que lo que recuperaban no era a las personas sino los nombres. Deshacían, por fin, esa distancia entre cuerpos y nombres. Pero no. Había alrededor emociones verdaderas.⁸²

Llegar a la “adultez”, en cambio, significó aprender a anestesiarse el dolor y “encontrar una legitimidad” para, finalmente, poder enunciar la propia historia:

Aprender a contar su historia como si no doliera. Eso ha sido, para Claudia, crecer: aprender a contar su historia con precisión, con crudeza. Pero es una trampa ponerlo así, como si el proceso concluyera alguna vez. Solamente ahora siento que puedo hacerlo, dice Claudia. Lo intenté mucho tiempo. Pero ahora he encontrado una especie de legitimidad. Un impulso. Ahora quiero que alguien, que cualquiera me pregunte, de la nada: quién eres.⁸³

La inclusión del recorrido vital de este personaje deja, por último, espacio también a un enfoque sociológico de carácter, para así decirlo, generacional. A pesar del pasado traumático vivido por la militancia del padre, la mujer no manifiesta, en efecto, ninguna voluntad de victimizar su condición, elaborando “el final feliz” de su herida infantil hasta con cierta culpabilidad con respecto a los que no lo lograron, a los que “sufrieron más”:

⁸² ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 118-119.

⁸³ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 99.

Es una historia terrible, le digo, y me mira sorprendida. No, responde, y dice mi nombre varias veces, como si yo llevara mucho tiempo durmiendo y ella quisiera despertarme de a poco: mi historia no es terrible. Eso es lo que Ximena no entiende: que nuestra historia no es terrible. Que hubo dolor, que nunca olvidaremos ese dolor, pero tampoco podemos olvidar el dolor de los demás. Porque estábamos protegidas, finalmente; porque hubo otros que sufrieron más, que sufren más.⁸⁴

En el mismo capítulo, el impacto de este sentimiento se contrapone crudamente a la hipócrita postura de los padres, incapaces, hasta el final, de producir alguna forma de condena explícita frente a la dictadura:

¿Los mató la dictadura?
No.
¿Y de qué murieron?
Su madre murió de un derrame cerebral y su padre de cáncer.
Pobrecita Claudia, dice mi mamá.
Pero no murieron por razones políticas, dice mi padre.
Pero están muertos.
Pero tú estás vivo, dice él. Y te apuesto que vas a contar esa historia tan buena en un libro.
No voy a escribir un libro sobre ellos. Voy a escribir un libro sobre ustedes, les digo, con una sonrisa extraña dibujada en la boca.
No puedo creer lo que acaba de ocurrir. Me molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo.⁸⁵

Bajo esta premisa, mediante las reminiscencias de su experiencia infantil —sus formas de volver “a casa” — el protagonista llega por tanto a la plena conciencia, como se puede leer también en el incipit, del hecho de que sus padres “se equivocaron de camino”, se perdieron en el sendero de la negación y del silencio:

Una vez me perdí. A los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté, pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos

⁸⁴ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 119.

⁸⁵ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 131.

—segúan buscándome, desesperados, pero esa tarde pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no.

Tomaste otro camino, decía mi madre, después, con los ojos todavía llorosos. Son ustedes los que tomaron otro camino, pensaba yo, pero no lo decía.⁸⁶

⁸⁶ ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 13.

3.4 Dos relatos infantiles de la “privación”: alegorías del Padre País en *Mis documentos*

La transmisión del trauma dictatorial desde el estadio infantil caracteriza también el libro de cuentos *Mis documentos*. Por un lado, en dos de los relatos allí contenidos —el homónimo “Mis documentos” y “Camilo”— podemos en efecto reconocer cierto vínculo con *Formas de volver a casa*: éstos resultan protagonizados por el mismo niño-narrador de la novela y marcados por una forma similar de crítica sociocultural. Por otro, en la colección es en cambio posible encontrar ejemplos —entre más y menos, referenciales— en los que este tipo de narración es llevada a cabo a través de una declinación más alegórica. En particular, tanto en el caso de “Instituto nacional”, como en el de “Hacer memoria”, se puede asistir a dos diferentes maneras de “ficcionalizar” el tema de la “privación” sufrida bajo la dictadura de Pinochet, mediante, como le corresponde a Zambra, dos historias privadas de infancia.

3.4.1 Niños sin nombre: sobre “Instituto nacional”

En el primero de los cuentos recién mencionados nos enfrentamos ante un peculiar testimonio de las políticas de deslegitimación identitaria impuestas por el régimen, construido alrededor de los recuerdos escolares de un yo sin nombre que parece, una vez más, acudir al recorrido vital del propio autor. En el texto, la experiencia totalitarista vivida por el país y por el protagonista es así traspuesta por medio del micromundo del Instituto Nacional⁸⁷. Todos los estudiantes se convierten aquí en meros números frente a la “institución” y pierden su identidad:

⁸⁷ El autor se refiere al Instituto Nacional José Miguel Carrera, segunda institución educacional más antigua de Chile.

Los profesores nos llamaban por el número de lista, por lo que solo conocíamos los nombres de los compañeros más cercanos. Lo digo como disculpa: ni siquiera sé el nombre de mi personaje. Pero recuerdo con precisión al 34. En ese tiempo yo era 45. Gracias a la inicial de mi apellido gozaba de una identidad más firme que los demás. Todavía siento familiaridad con ese número.⁸⁸

Aunque ya de por sí bastante relevante, el relato de la instrucción Pinochetista realizado por el chileno parece ofrecer también una posibilidad de interpretación suplementaria a la meramente didascálica: en el presente estudio se plantea, en efecto, la propuesta de una lectura en clave más alegórica que, como veremos, permite enseñar, a partir de una clase de secundaria, algunas de las dinámicas sociales que aplastan el Chile de 1973 a 1990. En este estudio se propone, para así decirlo, entender el texto como un cuento del bachillerato en pleno estilo Orwelliano.

En primer lugar, no resulta difícil desprender como la imposición de este “anonimato” pueda referirse a las políticas de extrema estandarización civil llevadas a cabo por la institución estatal del periodo. En su obra más experimental, *Facsímil* (2015), el mismo Zambra hace explícita la cuestión, destacando: “no había que escribir, no había que opinar, no había que opinar, no había que desarrollar nada, ninguna idea propia” (Zambra, 2015: 57). En el cuento en análisis, en cambio, el autor se acerca al tema de forma más velada, recurriendo a la figura del “repitiente”. Entre todos los estudiantes del curso, el número 34 demuestra ser sin duda el más brillante e ingenioso, a pesar de ello, es el único que no logra pasar el año: es precisamente su innegable inteligencia, su propensión a sugerir “nuevos puntos de vista o expresar su opinión”, a “decir cosas que no salen en los libros” (Zambra, 2014: 105), lo que lo lleva a la ruinosa condición. Para este personaje el fracaso resulta de hecho un problema “estrictamente académico”, vinculado a una falta de uniformidad frente a la institución y a sus veredictos. Aunque lo admiren profundamente, el protagonista y los otros compañeros de clase tienen miedo a la desalineación intelectual del “repitiente”, en cuanto conscientes del hecho de que seguir su postura significaría cavar sus propias tumbas:

⁸⁸ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 103.

Temblábamos cada vez que el 34 daba muestras, en clases, de su innegable inteligencia. Pero no alardeaba, al contrario, solamente intervenía para proponer nuevos puntos de vista o señalar su opinión sobre temas complejos. Decía cosas que no salían en los libros y nosotros lo admirábamos por eso, pero admirarlo era una forma de cavar la propia tumba: si había fracasado alguien tan listo, con mayor razón fracasaríamos nosotros. Conjeturábamos, entonces, a sus espaldas, los verdaderos motivos de su repitencia: enrevesados conflictos familiares, enfermedades largas y penosas. Pero sabíamos que el problema del 34 era estrictamente académico —sabíamos que su fracaso sería mañana, el nuestro.⁸⁹

Él, por otro lado, no parece entenderlo o quererlo hacer, reconociendo la raíz del problema en su “inadecuación”: “a mí me cuesta mucho estudiar y quizás en otro colegio me vaya mejor” (Zambra, 2014: 107). Quizás por esta razón el 34, que tras el otro suspenso se convertirá en 29, parece llevar “su estigma con [extrema] naturalidad” (104):

Usted me es cara conocida, le decía a veces algún profesor, socarronamente, y el 34 respondía con gentileza: sí señor, soy repitente, el único del curso. [...] no padecía ese arraigo al pasado que hace de los repitentes tipos infelices o melancólicos, a la siga perpetua del año anterior, o en la batalla incesante contra los culpables de su situación.⁹⁰

Si el relato de la experiencia del “repitente” en el sistema escolar puede resultar útil para describir y socavar el tejido del órgano institucional de la dictadura, el de la postura de sus compañeros puede, del mismo modo, permitir al autor la producción de una crítica social, esta vez mucho más sutil, sobre la ya mencionada y lamentable conducta de su “clase” durante tal periodo. Los niños muestran en efecto la capacidad de reconocer el valor de este personaje, de reconocer, para así decirlo, una “verdad”, pero tienen al mismo tiempo conciencia del riesgo que su admiración conlleva: “su presencia demostraba que el fracaso era posible, que era incluso llevadero” (Zambra, 2014: 104). Por este motivo, no parecen dispuestos a rebelarse frente al sistema de alineación impuesto, manteniendo cierta

⁸⁹ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 105.

⁹⁰ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 103-104.

neutralidad con respecto a la cuestión de su compañero. Para ellos lo más importante es mantener un estatus, un expediente immaculado:

Para nosotros repetir el curso era un hecho vergonzante. En nuestras cortas vidas nunca habíamos estado cerca de esa clase de fracasos. Teníamos once o doce años, acabábamos de entrar al Instituto Nacional, el colegio más prestigioso de Chile, y nuestros expedientes eran, por tanto, intachables.⁹¹

Como los adultos burgueses no partidistas de la comuna de Maipú en *Formas de volver a casa*, estos personajes disimulan o no se exponen pues frente a los abusos de la institución, para no incurrir en riesgos y mantener su posición “privilegiada”. Esta postura neutral resulta además fomentada y legitimada por una educación de molde extremadamente patriarcal y machista que caracteriza ese período histórico: “recuerdo que nunca nos quejábamos. Qué cosa tonta era quejarse, había que aguantar con hombría. Pero la idea de hombría era confusa: a veces significaba valentía, otras veces indolencia” (Zambra, 2014: 111). De todas formas, al mismo modo que en la novela, sobre esta posición no parece recaer el peso de una condena por parte del autor: más allá de la ingenuidad infantil o del afán clasista, los estudiantes no parecen tener otra posibilidad de elección para “sobrevivir” en el sistema.

La representación de este trastorno vivido por los niños encuentra su máxima expresión en la historia de otro “repitiente” no “estandarizado”, el Pato Parra. Este estudiante es en efecto perseguido por un sentimiento de frustración frente a la realidad que vive, y no parece ser capaz de manejar todas las presiones impuestas: su única manera de manifestar la carga emocional que le atormenta es dibujar “viñetas sobre el desamparo, sobre la pobreza, retratada sin espavientos” (Zambra, 2014: 114). Encajado en el limbo de la inmovilidad, este personaje no logra hacer frente a la incomodidad e inadecuación ante las dinámicas del Instituto Nacional y termina suicidándose. El único mensaje dejado antes de morir atestiguará así toda su inquietud: “mi último grito al mundo: mierda” (Zambra, 2014: 115).

⁹¹ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 103.

La crítica se hace, por último, extremadamente feroz y directa ante los representantes de las instituciones. En el texto los profesores son explícitamente condenados como pinochetistas y presentados a través de descripciones desde las cuales no puede no aflorar todo el resentimiento personal de la experiencia vivida en pasado por el propio escritor:

Ni el tiempo ni la distancia han atenuado mi rencor. Eran crueles y mediocres. Gente frustrada y tonta. Obsecuentes, pinochetistas. Huevones de mierda. Pero estaba hablando del 34 y no de esos malparidos que teníamos por profesores.⁹²

Al hablar de los cursos, se hacen así sarcásticas referencias a las políticas de manipulación propagandista de la historia impuesta por el Padre país chileno:

Me acuerdo del calambre en la mano derecha, después de las clases de historia porque Godoy dictaba las dos horas enteras. Nos enseñaba la democracia ateniense dictando como se dicta en dictadura.⁹³

O incluso a los mecanismos de ocultación de informaciones: “me acuerdo de la lista de presidentes de Chile que habían estudiado en mi colegio. Recuerdo que cuando los mencionaban omitían el nombre de Salvador Allende” (Zambra, 2014: 111).

En estas clases, en suma, se reproduce en todos los aspectos el mismo hábitat represivo que caracteriza la realidad social del régimen y las mismas dinámicas propagandísticas. La libertad de expresión resulta por tanto silenciada por el miedo, tanto para los estudiantes, como para los profesores, como testimonia el episodio de Villagra. Al volver de la hora de educación física, los estudiantes encuentran en la pizarra un desafiante mensaje firmado Partido Institutano Opositor en contra de Pinochet:

Augusto Pinochet es:

⁹² ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 104.

⁹³ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 110.

- a) Un concha de su madre
- b) Un hijo de puta
- c) Un imbécil
- d) Una mierda
- e) Todas las anteriores

En esta ocasión el profesor, tras haberse asegurado de que nadie lo espiara, empieza a borrar una a una las opciones. Antes de llegar a la última, un estudiante pregunta si la e) puede considerarse la respuesta correcta. Aunque quede bastante clara su postura anti Pinochetista y a pesar de la insistencia de los niños, Villagra muestra de hecho el sometimiento a la misma forma de autocensura, presentada en *Formas de volver a casa*:

Villagra miró hacia el techo, como buscando inspiración, y en efecto puso cara de iluminado. Sí, pero la pregunta está mal formulada, respondió. Los explicó que las opciones a) y b) eran prácticamente idénticas, lo mismo que la c) y la d), así era obvio, por descarte, que era la e).

Y esa es la alternativa correcta, preguntó Gonzáles Reyes.

Se llaman opciones, se dice alternativas cuando son dos, se llaman opciones, abran sus libros en la página 80, por favor —bah, dijeron los niños.

¿Pero qué piensa usted de Pinochet?, insistió otro Gonzáles, Gonzáles Torres (eran seis los Gonzáles en el curso).

Eso no importa, dijo serena y tajantemente. Yo soy el profesor de ciencias naturales. Yo no hablo de política.⁹⁴

⁹⁴ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 109-110.

3.4.2 Privación doméstica en “Hacer memoria”

El último caso en análisis con respecto a esta tipología de productos de transmisión “filiativa” es constituido por “Hacer memoria”, punto de cierre de *Mis Documentos*: en este cuento, se asiste a un transfer de la herida colectiva de la dictadura a la esfera familiar, establecido sobre una incómoda alegorización que tiene lugar, una vez más, entre las paredes de la casa. El relato es llevado a cabo por una primera persona omnisciente y a través de la desplazada intersección de tres planos narrativos. En el primero de éstos, la voz del protagonista presenta la historia de un crimen que, en realidad, veremos no ocurrir, el parricidio nunca cometido por Yasna:

Yasna le disparó a su padre en el pecho y después o asfixió con la almohada. Él era profesor de educación física, ella no era nada, no era nadie. Pero ahora sí: ahora es alguien que está en la cárcel. Alguien que espera su ración de comida y recuerda la sangre de su padre, tan oscura, tan densa. Pero no escribe sobre eso.⁹⁵

En el segundo plano se desmiente en efecto la versión de los acontecimientos previamente producida, revelando de forma paulatina la verdadera historia de la mujer: “Pero no es verdad que haya matado a su padre. Ese crimen nunca sucedió” (Zambra, 2014: 191). En el último, el narrador nos aclara finalmente las razones de esta elección, desvelando el carácter metaliterario del texto: lo que se lee en el primero se descubre ser un texto ficcional, obra de un escritor al que ha sido encargada la elaboración de un relato policial, “de una sangrienta historia latinoamericana” (Zambra, 2014: 195), redactado a partir de la historia verdadera (propuesta en el segundo) de una mujer conocida en pasado por el mismo. Como en otras obras zambrianas, será por tanto aquí presentado el proceso de escritura del manuscrito y su redactor:

⁹⁵ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 191

El que escribe es otro, alguien que la recuerda con urgencia, pero no porque la extrañe o quiera verla, no es exactamente eso, sino porque le pidieron, hace unos meses, un relato policial, de preferencia ambientado en Chile, y de inmediato pensó en ella, en Yasna, en ese crimen que no sucedió, y aunque tenía otras docenas de historias para elegir, varias de ellas más dóciles, más sencillas de convertir en relatos policiales, él pensó que la historia de Yasna merecía ser contada, o que podía contarla, que no era difícil contarla.⁹⁶

Aunque el cuento no presente una referencia directa y explícita a la dictadura, tanto la descripción de la infancia de la mujer —marcada por una serie de violaciones por parte del hermanastro y del padre—, como la herida traumática resultante, nos pueden conducir a una interesante propuesta de diálogo con respecto a la misma. Como destacado también por Patricia Péndola en “Incesto y parricidio en ‘Hacer memoria’ de Alejandro Zambra: alegorías de la convivencia en la sociedad post dictadura”, la trama de este cuento puede, de hecho, considerarse una representación alegórica “de la convivencia entre los chilenos durante la dictadura y los años posteriores al término de ella” (Péndola, 2017: 6). Aún más en concreto, según la crítica, Yasna constituye una trasposición del cuerpo social chileno violado y abusado por el sistema dictatorial de Pinochet, el hermanastro y el padre, el propio poder tiránico y patriarcal, y el escritor y su desarticulado relato, “la historia mal contada de la reconciliación” (Péndola, 2017: 6). En esta dirección, como señalado por Lorena Amaro, el microespacio doméstico, habitualmente asociado a la idea de protección y afectos, se convierte, a todos los efectos, en el lugar de una privación, alegorizando las dinámicas de poder del macroespacio colectivo:

la de la esfera pública y la vida política o “verdadera” vida ciudadana, de acuerdo con el pensamiento del mundo clásico, que consideraba menos valioso este espacio valorizado sobre todo con la modernidad, que santifica el lugar burgués, donde nacen y se cuidan los afectos íntimos. No obstante, siguen existiendo allí fronteras del poder, en la medida que la casa siguió siendo el espacio de la mujer y los niños, en tanto el varón dominaba la escena pública, lo que nos retrotrae a esa primigenia noción de la

⁹⁶ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 191-192.

casa como lugar de lo no deseado, donde se concentran las actividades relativas apenas a la subsistencia.⁹⁷

Desde el triste recorrido infantil de Yasna, será entonces posible proporcionar un alegórico retrato del sufrimiento y de la violencia política impuesta a los chilenos por la dictadura militar, del abuso perpetrado entre “hermanos” cercanos, del sentimiento de desprotección y, por supuesto, del trauma consecuente.

En primer lugar, resulta importante señalar que las descripciones de las violaciones no hacen hincapié solamente en la crueldad del victimario, sino también en cierta ingenuidad de la víctima frente a la violencia a la que él gradualmente la somete:

El ayudante entra con dos tipos y le quita la ropa, la amenaza con la botella de Escudo que tiene en la mano izquierda, ella llora y los tipos se ríen, borrachos en el suelo. Uno de ellos dice «si no tiene tetas ni pendejo, huevón», y el otro responde «pero tiene dos hoyos».

El ayudante no dejó que la tocaran, sin embargo. «Es mía nomás», les dijo, y los echó. Después puso una música grotesca, como de Pachuco, y le ordenó que bailara. Ella lloraba en el suelo, como una pataleta. «Perdona», la consoló más tarde, mientras recorría la espalda desnuda de la niña, su culo todavía sin forma, sus piernas de palillo blanco. Le metía los dedos y se detenía, la acariciaba y la insultaba con palabras que ella nunca había escuchado. Luego empezó, con brutal eficacia de pedagogo, a indicarle la manera correcta de chupársela, y ante un movimiento peligroso e involuntario le advirtió que, si se la mordía, la mataba. «La próxima vez tenís que tragártelo», le dijo después, con esa voz aguda de algunos hombres chilenos, intentando sonar indulgente.

Nunca eyaculó dentro de ella, prefería terminarle en la cara, y después, cuando el cuerpo de Yasna cobraba forma, en sus pechos, en su culo. No estaba claro que le gustaran esos cambios, y en todo caso, durante los cinco años en que la violó, varias veces perdió el interés, o las ganas. Yasna agradecía las treguas, pero sus sentimientos eran ambiguos, desordenados, quizás porque de algún modo pensaba que le pertenecía al ayudante, quien ya ni siquiera le hacía prometer que no diría nada a nadie.⁹⁸

Los continuos abusos padecidos desde la edad infantil por parte del hermanastro parecen crear en la niña un fuerte desorden emotivo: el incestuoso “hábito” la lleva en

⁹⁷ AMARO CASTRO, Lorena (2013): “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”, *Literatura y Lingüística* N°29, pp. 125.

⁹⁸ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 200-201.

efecto a asumir una consideración cosificada, mecánica, de su cuerpo y sexualidad, una idea de pertenencia al hombre que, aun experimentando la angustia, llega casi a normalizar sus violaciones. Este sentimiento se ve aún más intensificado en el momento en que la misma forma de violencia se ve reiterada también por la figura paterna:

Una noche sintió miedo y durmió vestida, al lado de su padre. Dos noches. A la tercera durmieron abrazados, también la cuarta, la quinta noche. La noche número seis, de madrugada, todavía adormilada, sintió el dedo pulgar de su padre tanteándole el culo. Quizás se le escapó una lágrima cuando recibió la embestida del pene gordo de su padre, pero no echó a llorar, porque ya no lloraba, del mismo modo que ya no sonreía cuando quería sonreír: lo que equivalía a una sonrisa, lo que hacía cuando sentía deseos de sonreír, lo ejecutaba de otra forma, con otra parte del cuerpo, o en la pura cabeza, en la imaginación. El sexo volvió a ser lo único que para ella había sido: algo mecánico y arduo, rudo, pero sobre todo mecánico.⁹⁹

El carácter traumático de este pasado afectará luego irreversible y dramáticamente las futuras relaciones de la mujer, negándole cada forma de afirmación voluntaria de sexualidad. Las escorias de la violencia sufrida, que seguirá siendo impune, causarán en efecto una forma de deslegitimación sexual que, aunque bajo el impulso amoroso, no le permitirá lidiar con el trauma y corresponder a sus impulsos eróticos:

Él la besó y le tocó los pechos, acarició su entrepierna, le quitó el calzón y lamió lentamente el vello de su pubis, que no era negro como su pelo, sino más bien castaño. Pero ella volvió a vestirse de súbito y se disculpó, le dijo que no podía, que perdonara, que no era posible. Por qué, preguntó él, y en su pregunta había desconcierto pero también amor —él no lo recuerda, él sería incapaz de recordarlo, pero había amor.¹⁰⁰

De tal manera, como destacado por Péndola, “Hacer memoria” “pone al lector frente a un tema complejo para la cultura chilena y también latinoamericana. Revisar el pasado es rescatar de ese tiempo ido situaciones dolorosas, injustas, que quedaron impunes”

⁹⁹ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 202.

¹⁰⁰ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 205.

(Péndola, 2017: 10). Del mismo modo en que Chile aceptó la ausencia de condena contra los crímenes de Pinochet, Yasna —aunque pudiéndolo hacer— decide no abandonar al padre, cuidándolo durante su enfermedad, aceptando y sometiéndose pues “a la abyección que la convirtió en víctima” (Péndola, 2017: 15). La conducta de Yasna, su “obediencia pasiva y disciplinamiento psíquico ante las jerarquías” (16), en efecto, resulta ser especular a la de los chilenos que dejaron que Pinochet muriera —protegido por el estado y manteniendo funciones gubernativas— sin cumplir una sentencia, sin un proceso. Por la misma razón, análogamente al sentimiento de estaticidad vivido por los chilenos frente el arrastre de una culpa que sigue sin redimir, la escena final del cuento muestra una Yasna que se entrega con resignación y dolor a su presente, marcado por la permanencia del trauma:

Su padre ya no la viola, no podría. Ella no lo ha perdonado, ha llegado a un punto en que no cree en el perdón, ni en el amor, ni en la felicidad, pero quizás cree en la muerte, o al menos la espera.

[...] Escucha desde la cocina los quejidos de su padre, su voz degradada, corrompida por la enfermedad. A veces le grita, la reta, pero ella no presta atención. Otras veces, en especial cuando está volado, lanza unas risas ahogadas, dice frases inconexas. Yasna piensa en la voluntad de vivir, en su padre aferrándose a la vida, quien sabe para qué. Le lleva otra galleta de marihuana, le enciende la tele, le pone los audífonos. Se queda a su lado, mirando una revista.¹⁰¹

Sin embargo, el texto deja espacio a una solución de rescate para la mujer: la ficción. En su policial, en efecto, el escritor convierte a su amiga en Joana, una asesina ficticia que, para borrar las huellas de la experiencia traumática y poder —si bien desde una celda— seguir finalmente con su vida, comete un parricidio. Con eso, concluye la crítica en el artículo antes mencionado, no se quiere decir “que Yasna debió haber cometido el parricidio, ni que hubiera sido necesario dar muerte a Pinochet (ni que esa última sea la propuesta del autor del relato)” (Péndola, 2017: 15): se subraya simplemente la necesidad de “cumplir”. Chile y Yasna prisioneros de la violencia y de la sumisión patriarcal,

¹⁰¹ ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 208-209.

“compartían el mismo deseo de liberación para ser felices, y ese anhelo, pudiendo cumplirlo cabalmente, se fue postergando hasta la resignación de no verlo satisfecho” (15).

El hecho de “Hacer memoria” se propone entonces como voluntad de revisar el pasado para llegar a una forma de rescate, como primero e imprescindible paso para “hacer justicia” y dar, concretamente, vuelta a la página. A través de su cuento —y de su alegoría—, Zambra nos pone efectivamente cara a cara a la cruda realidad de una culpa que sigue siendo oficialmente impune y no reconocida por muchos chilenos, de una postura pasiva que se reitera también en la postdictadura: nos hace, en suma, enfrentar al fantasma de un pasado que, a pesar de la alcanzada democracia, sigue violando hasta la memoria del país.

Bibliografía

ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

AMARO CASTRO, Lorena (2013): “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”, *Literatura y Lingüística* N°29, pp.109 – 129.

ARECO, Macarena (2017): *ACUARIOS Y FANTASMAS. Imaginarios de espacio y de sujeto en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente*, Santiago: Ceibo Ediciones.

ARECO, Macarena (2015): *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*, Santiago: Ceibo Ediciones.

ARFUCH, Leonor (2010): *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: FCE.

ASSMANN, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck.

AVELAR, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Cuarto Propio.

BAJTÍN, Mijaíl (1979-1995): *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI editores.

BAJTÍN, Mijaíl (2011): *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires: Las Cuarenta.

BENJAMIN, Walter (1997): *Sul concetto di storia*, reedición de Gianfranco Bonola y Michele Ranchetti, Torino: Einaudi.

CÁNOVAS, Rodrigo (1997): “La novela de la orfandad”, en Olivárez, Carlos (coord.): *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago: LOM EDICIONES, pp. 21-28.

CÁNOVAS, Rodrigo (1997): *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

FRANKEN OSORIO, María Angélica (2017): “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente”, *Revista Chilena de Literatura* Vol. 96 (2), pp. 187-208.

FOUCAULT, Michel (1984): “De los espacios otros”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octubre. Trad. es. Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

FOUCAULT, Michel (1988): “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología* Vol.50, N°3, julio-septiembre, pp. 3-20.

FOUCAULT, Michel (2008): “Topologías”, *Fractal* n°48, año XII, Volumen XIII, enero-marzo, pp. 39-62.

GARAY, Sol Marina (2013): “Literatura chilena de exilio, un vacío epistemológico”, *Estud. filol.*, junio, pp.17-26.

GOIC, Cedomil (1988): *Historia de la novela hispanoamericana. Vol. 3, Época contemporánea*, Barcelona: Crítica.

GONZÁLEZ, Daniuska (2015): “Personajes Secundarios Sembrando Un Bonsái. Relatos Minúsculos De la Historia Y La Memoria En La Narrativa De Alejandro Zambra”, *Literatura y Lingüística N°34*, octubre, pp. 11-34.

HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press.

JAMESON, Fredric (2009): *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.

JAMESON, Fredric (1995): *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.

JEFTANOVIC, Andrea (2011): *HABLAN LOS HIJOS. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, Santiago: Editorial Cuarto propio.

LEJEUNE, Philippe (1986): *Il patto autobiografico*, Bologna: Il mulino.

LILLO CABEZAS, Mario (2013): *SILENCIO, TRAUMA Y ESPERANZA. Novelas chilenas de la dictadura 1977-2010*, Santiago: Ediciones UC.

LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

OLIVÁREZ, Carlos (1997): *Nueva narrativa chilena*, Santiago: LOM Ediciones.

PÉNDOLA, Patricia (2017): “Incesto y parricidio en ‘Hacer Memoria’ de Alejandro Zambra: alegorías de la convivencia en la sociedad chilena post dictadura”, *Isla Flotante*, noviembre-diciembre.

PFEIFFER, Christian; **FERNÁNDEZ DARRAZ** Enrique; **KLUGER** Björn (2017): *Bildung in Chile: Beiträge zu einer binationalen Kooperation*, Rostock: Universität Rostock.

ROJO, Grinor (1988): *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*, Santiago: Pehuén.

ROOS, Sarah (2016): “La memoria intergeneracional dialogante en el relato de filiación chileno”, *Revista Nuestra América* n°10, enero-julio, pp. 99-117.

ROOS, Sarah (2013): “Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos”, *Aisthesis* 54, pp. 335-351.

SEPÚLVEDA, Magda (2003): “La construcción de identidades, sus imaginarios y su posición en la literatura”, *Taller de letras* 32.

THIEBAUT, Carlos (1990): *Historia del nombrar: dos episodios de la subjetividad moderna*, Madrid: Visor.

THIEBAUT, Carlos (1994): “La construcción del sujeto: entre literatura y filosofía”, *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, María Teresa López (comp.), Fondo de cultura Económica.

TORRE, María Elena (2015): “Recordar para entender (sobre Formas de volver a casa de Alejandro Zambra)”, *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 3-5 de junio.

VALENCIA, Norman (2017): *Retóricas del poder y nombres del padre en la literatura latinoamericana: paternalismo, política y forma del literaria en Graciliano Ramos, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y José Lezama Lima*, Madrid: Ediciones de Iberoamericana.

VIART, Dominique (2009): “Le silence des pères au principe du «récit de filiation»”, *Études françaises* vol. 45, N°3, pp. 95-112.

ZAMBRA, Alejandro (2016): *Bonsái & La vida privada de los árboles*, Barcelona: Editorial Anagrama.

ZAMBRA, Alejandro (2015): *Facsímil*, México D.F.: Editorial Sexto Piso.

ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Barcelona: Editorial Anagrama.

ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mis documentos*, Barcelona: Editorial Anagrama.

ZAMBRA, Alejandro (2014): *Mudanza*, Valencia: Arial Artes Gráficas SL.

ZAMBRA, Alejandro (2018): *No leer*, Barcelona: Editorial Anagrama.